

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**Proposta de renovação do Museu de Escultura
Comparada de Mafra
Nos seus aspetos de conservação e curadoria**

Bárbara Cabrita Freire da Cruz Vidigal de Figueiredo

Dissertação

Mestrado em Crítica, Curadoria e Teorias da Arte

Trabalho de Projeto orientado pela Prof^ª. Doutora Cristina Azevedo Tavares
e pela Prof^ª. Doutora Marta Frade

2018

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Bárbara Cabrita Freire da Cruz Vidigal de Figueiredo, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulado “Proposta de renovação do Museu de Escultura Comparada de Mafra- Nos seus aspetos de conservação e curadoria”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

[assinatura]

Lisboa, 27 de Outubro de 2018

RESUMO

O tema desta dissertação é dedicado à investigação do Museu de Escultura Comparada em Mafra.

Desde 28 de Fevereiro de 1964 o Palácio Nacional de Mafra dispõe em nove salas, por ordem cronológica, uma coleção de gessos com referentes portugueses, franceses e alguns exemplares italianos, oriunda de vários episódios institucionais e museológicos da capital pombalina e oficializada no Museu de Escultura Comparada. Esta gipsoteca, de cariz didático e atrativo, fundada por Diogo de Macedo (1889-1959), superou vários entraves até à sua materialização em Mafra, proporcionando com este percurso expositivo uma feliz continuidade à Escola Setecentista de Escultura (1753).

Apesar das várias tentativas de funcionamento até 1974, o PNM viu-se impotente perante os cortes financeiros, optando pelo atual sistema de abrir as portas a quem faça marcação. O Museu de Escultura Comparada acaba por ser um infeliz caso museológico que não é divulgado nem devidamente aproveitado há mais de quarenta anos.

As cópias de gesso não se resignam a ser meras cópias monumentais e tumulares, pois não só conservam em si a forma perdida dos seus originais, segundo uma técnica tradicional extinta, a execução de taceiros, como ainda exemplificam uma maneira de pensar em museologia dos anos 60.

Esta cápsula parada no tempo encontra-se hoje ameaçada pelo seu estado agravado, causado não só pela falta de manutenção das peças como do próprio edifício, em grande parte responsável pela impossibilidade de abrir as suas portas. Mas o preconceito na consideração das suas linhas toscas e da falta de originais contribuiu para o seu esquecimento e ausência de interesse em lhe devolver a vitalidade.

Pretendemos com este estudo tornar visível o estado atual do museu e ao seu património material e imaterial. Ao proporcionar uma reflexão crítica e atualizada e propor um novo olhar curatorial assente em noções conservativas e museológicas, estamos a tentar contribuir para uma possível reabertura do Museu de Escultura Comparada.

Palavras-Chave:

Museu de Escultura Comparada, gesso, curadoria, património imaterial, valorização.

SUMMARY

This dissertation is dedicated to the investigation of the Museum of Comparative Sculpture at Mafra, Portugal.

Since February 28th, 1964 the National Palace of Mafra (PNM) has displayed in chronological order a collection of plasters with Portuguese, French and some Italian references across nine rooms. The collection from various origins, institutional and other, got the official name of the Museum of Comparative Sculpture. This *gipsoteca*, of a didactic and appealing character founded by Diogo de Macedo (1889-1959), overcame several obstacles until its materialization at Mafra, providing an enjoyable continuity to the Sculpture School (1753) with its expositive course.

Despite several attempts of its operation until 1974, the PNM found itself helpless due to financial cuts, opting for the current system of only opening the doors to those who make a reservation. The Museum ended up as an unfortunate museological case that has not been divulged, nor properly used for more than forty years.

The plaster copies are not mere monumental and tomb copies, as they preserve in themselves the lost form of their original figures using an extinct traditional technique, the execution of *tacelos*. The exhibition also exemplifies the 60s way of thinking in museology.

Today this capsule preserved in time is threatened by its aggravated state, caused not only by the lack of maintenance of the pieces, but also of the building itself, although prejudice for the rough lines of the technique and the lack of originals also resulted in neglect and lack of interest in investing in it.

With this study we intend to provide visibility to the current state of this Museum of Comparative Sculpture, make its material and immaterial patrimony known, while simultaneously providing a critical and updated reflection and a new curatorial view based on conservative and museological notions as a contribution to a possible reopening.

Key words:

Museum of Comparative Sculpture, plaster, curatorship, immaterial patrimony, value.

Agradecimentos:

De um modo particular, quero agradecer à Prof.^a Dr.^a Cristina Azevedo Tavares, como orientadora, e à Prof.^a Dr.^a Marta Frade, como coorientadora. Ambas tornaram esta caminhada possível, graças à dedicação, visão e paixão que demonstram diariamente aos alunos no meio em que trabalham e pela incansável disponibilidade para ensinamentos e aconselhamentos.

Ao Palácio Nacional de Mafra, que desde logo acolheu a minha atividade cultural. Ficarei eternamente grata ao Diretor Dr. Mário Pereira e Dr.^a Gabriela Cordeiro, pela disponibilidade para esclarecimentos e visitas guiadas ao Museu de Escultura Comparada.

À Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, que me proporcionou ao longo destes cinco anos um mundo vasto de possibilidades para a minha profissionalização. Pelo apoio, incentivo e acessibilidade do Departamento de Comunicação e Imagem, como ainda dos colegas de conservação e restauro que se disponibilizaram para a vigilância e mediação da atividade cultural: João Ferreira, Miguel Matos, Mariana Figueiredo, Débora Chaves, Rebeca Rodrigues, e Dinora Monteiro.

À Fundação Calouste Gulbenkian, que me recebeu no projeto: «Catálogo Digital: História das Exposições da FCG», enquanto Técnica de produção e inventariação, pelos conhecimentos e contactos adquiridos, como ainda pelos colegas que amavelmente me acompanharam. Saliento o contacto com a historiadora Dr.^a Isabel Falcão e do Serviço Educativo, Andreia Dias, que enriqueceram muitas das minhas reflexões.

Ao Dr. Jorge Carnaxide, pelo apoio e disponibilidade para esclarecimentos. Foi graças à sua dissertação de mestrado, a única defendida sobre este caso, com um levantamento louvável, que decidi enveredar nesta caminhada.

Gostaria ainda de agradecer a ajuda esporádica, mas valiosa, do Dr. Luiz Felipe Serra na formação ao código de Ética do ICOM, da Prof. Assistente Cláudia Camacho, pelo workshop de curadoria da Antiframe, da Dr.^a Joana Henriques pela formação no MAAT, como ainda do museólogo Mariano Nicolás, que se disponibilizou para me informar sobre a história do Museu de Calcos de Carlos Carcova na Argentina. De uma maneira especial aos colegas de cenografia que me ajudaram a realizar as medições das salas do Museu de Escultura Comparada e na projeção das propostas curatoriais: Ana Sofia Lacerda e Pedro Silva.

Por último, agradeço à minha família, por tudo.

Para a minha avó, Wanda Freire da Cruz.

Abreviaturas

AEPC- Ano Europeu do Património Cultural;

ANBA- Academia Nacional de Belas-Artes;

BNP- Biblioteca Nacional Portugal;

CTT- Correios, Telégrafos e Telefones de Portugal;

CMM- Câmara Municipal de Mafra;

DGEMN- Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais;

DGPC- Direção Geral do Património Cultural;

FBAUL- Faculdade de Belas-Artes Universidade de Lisboa;

FBAUP- Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto;

FCG- Fundação Calouste Gulbenkian;

IEPA- Instituto Estadual do Património Artístico de Minas Gerais, Brasil;

IFMG- Instituto Federal de Minas Gerais, Brasil;

MEC- Museu de Escultura Comparada;

MNAA- Museu Nacional de Arte Antiga;

MNBAA- Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia;

MNAC- Museu Nacional de Arte Contemporânea;

PNM- Palácio Nacional de Mafra;

Índice

Introdução.....	9
1.2. Estado da arte.....	12
1.1. Contexto histórico	14
1.2. Exposição do Mundo Português (1940)	24
1.3. Diogo de Macedo (1889-1959) e o início da projeção de MEC	29
1.4. Da abertura ao “encerramento”	32
2.1. A justificação da conservação e curadoria de um “não-museu”.....	35
2.2. Um museu não ético?	39
2.3. Uma coleção em <i>Reall</i> exílio	44
2.3.1. Entre a alienação e a dissociação	45
2.3.2. Gipsotecas “como as de lá de fora”	47
2.4. O <i>Reall</i> edifício – Condições	51
3.1. Missão e objetivos.....	52
3.2. Gesso, um <i>tabu</i>	54
3.3. <i>Genius Loci</i> : Património imaterial:	56
4. Designação do projeto – Caracterização	59
4.1. Um novo olhar sobre a coleção.....	59
4.2. Proposta – Projeto.....	60
4.2.1 Estratégias museológicas	60
4.2.2. Estratégias curatoriais	64
Conclusão	69
Índice de ilustrações	71
Bibliografia:	73
Anexos	81
Actividade Cultural do Ano Europeu do Património Cultural	81
[Relatório].....	81
Museu de Escultura Comparada_ Uma colecção renegada.....	91
[Folha de sala]	91
Museu Escultura Comparada.....	94
[Catálogo].....	94
Artigo Submetido ao Congresso <i>Colecções em Exílio – Revista Artis</i>	163

Introdução

A presente dissertação pretende desenvolver uma reflexão crítica em que se articulam conceitos provenientes das áreas do património, museologia e conservação preventiva, culminando numa proposta curatorial.

O tema Museu de Escultura Comparada foi-nos apresentado na cadeira de conservação preventiva, sendo um complemento aos conhecimentos das práticas preventivas e às noções de curadoria. Dado o interesse patrimonial e museológico deste museu, apresentamos uma renovação curatorial de forma a reanimar um museu esquecido. Com este propósito, foi analisado um levantamento histórico existente, segundo uma visão crítica e atualizada.

O presente estudo parte da constatação do desconhecimento da existência de uma coleção nacional de gessos tornada no único referente museológico em Portugal, mas que permanece diariamente de porta fechada. Face a esta realidade impõe-se a seguinte interrogação: porque é que este museu está fechado?

Foi a partir desta indagação que se deu início a todo este estudo sobre a relação entre uma coleção museológica, com especificidades próprias diretamente relacionadas com a essência das peças a expor, os objetivos que nortearam a sua constituição e as funções do espaço e circuito expositivo.

O Museu de Escultura Comparada (MEC) patente no Palácio Nacional de Mafra é um infeliz exemplo museológico da incompreensão e estigma perante a peculiaridade das peças e vocação didática inerente. Esta dissertação pretende, de algum modo, revelar uma situação caricata no mundo dos museus, onde um preconceito antigo prevalece e desvaloriza não só um ofício extinto, como a própria instituição. Em última análise, pretende dar visibilidade ao caso, podendo assim contribuir para a possível reabertura das suas portas a um público mais alargado. Ao tomar consciência da realidade deste espaço, fomos motivados a trabalhar este tema, paralelamente a atividades de divulgação do MEC no contexto do Ano Europeu do Património Cultural 2018 - ano dedicado a propostas culturais -, bem como as celebrações dos 300 anos do Palácio Nacional de Mafra.

Deste modo, a dissertação baseou-se nos três passos da investigação em artes¹, segundo Fernando Rosa Dias: *poiesis, método e distanciamento* com o intuito de identificar a problemática relacionada com o tema em estudo e, seguindo uma análise

¹ DIAS, Fernando Paulo Rosa - *Tempos da investigação em arte: caminhar no método entre a dúvida, a crítica e a ironia*, 2015, pp. 44-58.

crítica, justificar a pertinência da investigação no processo de caracterização e problematização do objeto em estudo. Composta por quatro capítulos, este estudo culmina numa proposta solucionável para a legitimidade e valorização de uma coleção de gessos.

No primeiro capítulo, enquanto momento da *poiesis*, foi realizado primeiramente o levantamento do estado da arte, sendo possível assim explorar-se o enquadramento histórico desde a criação da coleção de gessos à fundação do Museu de Escultura Comparada em Mafra. Acompanha-se a metamorfose temporal museológica revelando a peculiaridade do MEC, envolvendo-o com as instituições historicamente relacionadas. No segundo capítulo, depura-se a indagação do caso, colocam-se várias questões entre as quais: porquê falar uma vez mais deste caso? Porquê agora? Como é que podemos contribuir para o seu estudo e divulgação? Para este capítulo foram consultados autores como William Morris (1834-1896) e Thierry De Duve (n.1944), nas suas definições de “Arte”, bem como autores recentes relativamente a soluções museológicas e curatoriais de forma a inovar e a trabalhar a criatividade para este espaço.

No capítulo três clarifica-se o leque de conceitos apresentados no capítulo anterior: estigma\preconceito, identidade, dissociação, visibilidade e património imaterial do lugar, contribuindo para encontrar uma proposta viável para este caso.

Esta dissertação foi uma tentativa não só de escrita, mas de prática. Assim sendo, procurou-se dar visibilidade ao estudo de caso com a participação no Colóquio «Coleções em Exílio» da ARTIS através do artigo *Uma coleção em reall exílio- O Museu de Escultura Comparada*, com a organização de uma atividade cultural para o Ano Europeu do Património Cultural «O Museu de Escultura Comparada-Uma Coleção Renegada» e, ainda, com a elaboração de um catálogo.

Por fim, o quarto capítulo surge com uma proposta museológica e curatorial que beneficiaria os percursos do MEC, restituindo o seu valor enquanto espaço e coleção, através de um novo olhar.

*Aos sábios fique a sabedoria e ao povo estimulemos-lhe o amor pela
obra do seu sangue*

Diogo de Macedo – *A arte do estuque*

1.2. Estado da arte

Para a presente investigação foi necessário delinear um percurso histórico até à chegada dos gessos a Mafra, de forma a compreendermos toda a memória inerente na escultura comparada. A pesquisa foi realizada nas bibliotecas Biblioteca Nacional Portuguesa (BNP), Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), Palácio Nacional Mafra (PNM), Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) e Fundação Calouste Gulbenkian (FCG).

Começando a partir dos seguintes escritos conseguimos acompanhar o desenvolvimento histórico do MEC, com os textos do Marquês de Sousa de Holstein em «Observações sobre o actual estado das artes em Portugal²», de José Figueiredo, Joaquim Vasconcelos e João Couto num conjunto de artigos publicados nos boletins do MNAA³, de Manuel Macedo «Apontamentos» e Vergílio Ferreira em «Arte e Arqueologia: estudos, impressões, críticas e comentários». Complementámos com a visão de Hugo Xavier no texto «A Galeria Nacional de Pintura da ANBA Lisboa: da formação do acervo à criação do MNBAA 1834-1884» e com os livros «Antecedentes de museu: Lisboa em festa» de Emília Ferreira e «Museus Arte e Património em Portugal: José de Figueiredo» de Joana Baião (coletânea da editora Caleidoscópio). Neste primeiro levantamento fica expressa a vontade maior de formar um Museu de Escultura que não chega a concretizar-se, e ficam claras as reformulações na Academia de Belas-Artes em ordem à criação do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, reformulado posteriormente em MNAA e MNAC.

Seguidamente a investigação centrou-se nos acontecimentos da Praça do Império em Belém de 1940 e dos eventos paralelos no MNAA para as Comemorações do Centenários, implicando um estudo à Exposição do Mundo Português, no qual conseguimos encontrar o espólio fotográfico de Mário Novais⁴ com duas fotos inéditas das moldagens que foram salvaguardadas para o MEC.

Na imprensa portuguesa encontramos a Revista da Sociedade de Instrução do Porto que esclarece a formação do dito Museu de Escultura, seguindo para o boletim do Ministério da Obras Públicas da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

² HOLSTEIN, Marquês de Sousa- *Observações sobre o actual estado das artes em Portugal: A organização dos museus*. Lisboa, 1875.

³ COUTO, João- *Justificação do arranjo de um museu: A transformação do Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa, 1950.

⁴ Col. Estúdio Mário Novais I FCG-Biblioteca de Arte e Arquivos.

(1963) e a Revista da Academia Nacional de Belas-Artes, que ilustram o percurso da transferência das peças do MNAA até à materialização do Museu de Escultura Comparada em Mafra.

Destacamos os escritos de Diogo de Macedo, responsável pela criação do MEC, ao ter visionado o valor deste museu quando comissariou a *Exposição de Moldagens de Escultura Medieval*⁵. Foi através da sua colaboração (1938 a 1959) na sua rubrica mensal “Notas de Arte” em *Ocidente: Revista Portuguesa Mensal*, que mais tarde se compilou o livro «Iconografia Tumular- Subsídios para a Formação de um Museu de Escultura Comparada» e de Armindo Ayres de Carvalho, como o último responsável por este *reall* museus. Nestas várias pesquisas encontram-se cartas e depoimentos do próprio Diogo de Macedo e nos livros “A escultura em Mafra” (1956) e “D. João V e a arte do seu tempo”, com o qual Ayres de Carvalho é distinguido com o prémio *José de Figueiredo* da Academia Nacional das Belas-Artes Lisboa (1961), refletindo o tempo em que era comissário do PNM.

Paralelamente ao levantamento destes documentos, foi realizada uma pesquisa no repositório académico da UL de forma a complementar os assuntos tratados:” MEC; Diogo de Macedo; Gessos das Belas-Artes; Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia”.

O tema do Museu de Escultura Comparada encontra-se investigado na totalidade em apenas uma dissertação de mestrado da autoria do Dr. Jorge Carnaxide (2010), onde é possível consultar todas as documentações, atas e inventários levantados. Conseguimos ainda encontrar referencias ao MEC na tese de doutoramento da Dr.^a Maria João Vilhena de Carvalho (2014) segundo uma visão histórica do acervo do MNAA. Foi a partir destes estudos que começámos toda a investigação, auxiliada pelo cruzamento dos saberes e visões de ambos os autores⁶.

Relativamente à atividade Diogo de Macedo consultámos a dissertação de mestrado da Dr.^a Maria Isabel Noronha Falcão (1996), com quem tenho contacto no departamento de investigação na FCG.

⁵ *Catálogo Guia: Exposição de Moldagens de Escultura Medieval Portuguesa*, 1940.

⁶ Tive ainda a oportunidade de estar presencialmente com ambos, mais especialmente com o Dr. Jorge Carnaxide, de forma a esclarecer dúvidas em relação ao caso, sem um guião de entrevista, e ainda no âmbito da minha atividade do AEPC 2018. Já com a Dr.^a Vilhena de Carvalho, apresentei – me e fiz-lhe perguntas pessoalmente, no lançamento da tese em livro pela Caleidoscópio no MNAA (Dez, 2017).

E por último, existem ainda contribuições sobre o Museu de Escultura Comparada, mas direccionadas à temática dos gessos na tese de doutoramento do Dr. Ricardo Jorge dos Reis Mendonça (2014) e no livro do Dr. Alexandre Mascarenhas (2014).

1.1. Contexto histórico

Apesar de ter sido publicado um Decreto no ano de 1919 que deveria dar execução a este projeto e de, em 1940, a Academia Nacional de Belas-Artes ter conseguido reunir e expor mais de meia centena de peças escultóricas moldadas nos mais importantes monumentos do país, só hoje esse Museu se tornou uma realidade.⁷

O visitante do Palácio Nacional de Mafra pode ficar deslumbrado com toda a magnificência do edifício barroco mais importante de Portugal, com as suas torres sineiras em emblemáticos suspiros e as mais nobres divisões que alguma imobiliária jamais cobiçaria para o seu portefólio. Pode ainda admirar e acompanhar os mais variados exemplares de estatuária italiana barroca, encomendada por D. João V diretamente de Roma, para que os artistas, nossos compatriotas e de fora, se pudessem inspirar nos grandes mestres, na altura em que existia a *Escola de Escultura de Mafra* (1753). O que o visitante não pode imaginar é que esta casa conventual contém a mais vasta coleção de gessos, moldes do património nacional que se encontra espalhado de norte a sul, nos mais variados edifícios e avenidas.

Sim, é verídico, existe no piso térreo do Palácio desde 1963 um museu totalmente preparado para receber espectadores de todo o mundo e principalmente os amantes das mais emblemáticas obras de arte italianas, francesas e nacionais. Um verdadeiro cortejo de gesso, devidamente disposto em nove salas às quais o acesso se encontra interdito por um balcão e uma barra de bloqueio. Ninguém sabe porquê.

Este caso, a história do Museu de Escultura Comparada patente no Palácio Nacional de Mafra, de que iremos tratar ao longo das próximas páginas revela a maior luta travada por *aqueles* que de facto cuidam da arte e tentam valorizar o próprio património, sabendo que aqueles gessos são memória e futura cura para a sua conservação.

⁷ Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - *Museu de Escultura Comparada. Mafra*, 1963, p. 7.

Já Eça de Queiroz (1845-1900) nos *Maias*⁸ caracterizou o típico feitio deste tão grandioso país, que no seu entender merecia ser a cabeça da Europa por supremacias territoriais, conquistas marítimas, colonizações, cristianismo, enfim pela maior carga histórica de todo o ocidente, mas ao qual a expressão “a ignorância é atrevida” se adequa na perfeição. Ao antigo e atual Portugal.

O Museu de Escultura Comparada teve vários inícios e variados fins.

A ideia nasce nos fins do séc. XVIII, nunca chegando a concretizar-se. Não nos podemos esquecer dos factos históricos que estão aqui envolvidos, recuando ao ano de 1755, o ano arrasador da baixa lisboeta com um terramoto e marmoto, seguidos depois por um segundo incêndio que causou a perda arquitetural da antiga “Cidade de S. Francisco de Lisboa”, monumental convento do qual várias partes sobreviveram em posteriores construções, como foi o caso das colunas que podemos admirar no teatro D. Maria ou de tantas outras pedras que contribuíram para a obra das Águas Livres.

Em 1834, é publicado o decreto que extinguiu as ordens religiosas e conventos. Consequentemente surge um vasto espólio, que tinha ficado até então fora do interesse do estado, e que foi dividido: uma parte para o Convento de S. Francisco (atual FBAUL) e outra parte para o Porto (FBAUP). Daí se dá início à criação do chamado depósito de S. Francisco para arrecadar as várias peças, com a responsabilidade da criação e gestão de espaços didáticos, não só para alunos da academia como para o público em geral.

Só mais tarde no séc. XIX, a 5 de agosto de 1856, se pensa no reaproveitamento do terreno. Depois de avaliadas as propostas para uma galeria e laboratório de escultura e repensados os gastos necessários para a sua execução, conclui-se que estes seriam excessivos e que talvez fosse mais proveitoso para a Academia de Belas-Artes (1836-1911) adquirir apenas o laboratório de Escultura em vez de uma Galeria Nacional de

⁸QUEIROZ, Eça de - *Os Maias*, Cap. XVIII, 2008, p. 712: «Porque essa simples forma de botas explicava todo o Portugal contemporâneo. Via-se por ali como a coisa era. Tendo abandonado o seu feitio antigo, à D. João VI, que tão bem lhe ficava, este desgraçado Portugal decidira arranjar-se à moderna: mas sem originalidade, sem força, sem carácter para criar um feitio seu, um feitio próprio, manda vir modelos do estrangeiro - modelos de ideias, de calças, de costumes, de leis, de arte, de cozinha... Somente, como lhe falta o sentimento da proporção, e ao mesmo tempo o domina a impaciência de parecer muito moderno e muito civilizado - exagera o modelo, deforma-o, estraga-o até à caricatura».

Pintura⁹, para o que então só bastariam os dezassete mil reis.¹⁰ E o que se sucede, não deixa de ser curioso: o desencontro com os objetivos estabelecidos e o descontentamento que foi surgindo das várias partes nunca possibilitou a existência de um laboratório ou de uma galeria de escultura como o projeto cuidava. Muitas são as referências bibliográficas que frisam o atraso cultural ou até mesmo a falta de interesse no investimento institucional artístico, que refletem o maior desprezo por uma área de excelência do nosso povo – a escultura.

*(...) temos por desprezo e galantaria fazer pouca conta das artes; e quasi nos enjuriámos de saber muito delas*¹¹

De facto, a criação deste museu que albergaria o berço da cultura escultórica aconteceu em tempos nos arredores de Lisboa.

Por volta de 1856 a Academia de Belas Artes de Lisboa recebe a aprovação “oficial” para desenvolver um projeto para a criação desse tão esperado espaço.¹² Sousa Holstein (1781-1850) que, na altura, era o diretor da *Academia de Belas Artes*, deixou-nos vários escritos que frisam a importância destes espaços fomentadores de cultura e do conhecimento¹³.

Em 1862, Sousa Holstein é nomeado vice-inspetor da Academia Real de Belas Artes e ainda se discutia num “Regulamento para a Galeria de Pinturas, Desenho e Esculturas” o atraso do suposto projeto dando a entender a ideia de um museu para os vários ofícios.¹⁴ Em 1864 fez o ponto da situação sobre a estagnação do projeto para um laboratório e uma galeria de pintura num relatório para o *Ministério do Reino*,

⁹ CARVALHO, Maria João Vilhena de, in *PROJETHA*, 2008, p. 88: «...tal como Holstein defendeu a criação da Galeria Nacional de Pintura, concretizada em Março de 1868, deveria existir uma Galeria Nacional de Escultura, como escreveu em 1875: «O museu de escultura ainda é menos custoso de organizar: pode em grande parte constar de cópias. Estas cópias são fáceis de conseguir, ou por compras, ou por doações dos governos estrangeiros ou por trocas com outros museus.».

¹⁰ CARVALHO, Maria João Vilhena de – *As Esculturas de Ernesto Vilhena*, 2014, p.511.

¹¹ HOLLANDA, Francisco de *apud* MACEDO, Diogo de - *Iconografia Tumular: Subsídios para a formação de um Museu de Escultura Comparada*, 1934, p.10.

¹² CARVALHO, Maria João Vilhena de, in *PROJETHA*, 2008, p.86-87: «...proceder aos estudos necessários para a factura de uma galeria, e bem assim, de um laboratório de escultura, sendo nomeada uma comissão para esse fim (...) A 5 de Agosto discutiu-se o projeto a construir no convento de São Francisco apresentado pelo arquiteto João Pires da Fonte (1796-1873) orçado em 17:000:000 de réis. Apesar do voto negativo do pintor António Manuel da Fonseca (1796-1890), a proposta foi aprovada».

¹³ HOLSTEIN, Sousa de *apud* CARVALHO, Maria João Vilhena de, 2014, p. 507: «Em Lisboa deveria haver um museu central, subdividido em secções, scientificamente classificadas cada uma: pintura, escultura, desenho, arte ornamental nas suas variadíssimas classes, gravuras, modelos architectonicos, archeologia, etc».

¹⁴ *Ibid*, pp. 511-512.

*Nas estátuas e gessos destinados para estudo das aulas de dezenho e esculptura não houve nenhum augmento. E ainda mal porque é insignificante o número dos que possui a Academia. Faltam-nos reproducções d'estatuas de primeira ordem. Museo d'esculptura ainda o não possuímos. São insignificantes os objectos em mármore que existem n'Academia. Contudo (sic) seria talvez fácil reunir n'um muséu os que por ventura existam no nosso país. Não faltam nos edifícios arruinados esculpturas de merecimento artístico e de valor histórico. Algumas infelizmente têm já sido destruídas, outras exportadas, mas de muitas temos ainda conhecimento que se acham desprezadas, maltratadas e expostas a eminente ruína. Não conviria formar com ellas um museo onde se pudesse estudar a história da arte do nosso paiz? Onde o artista pudesse achar modêlos, e os eruditos documentos?*¹⁵

Houve mais contributos para o atraso como a participação portuguesa na Exposição Internacional de Paris de 1867 (a primeira cedência de peças provenientes de coleções académicas), como o aparecimento de novos projetos para melhor utilização do dinheiro estatal, nomeadamente um Museu de Arte Industrial. A não existência de um sistema de inventariação organizado para todos os ofícios poderá explicar a proposta de criação de um museu único que albergasse os vários ofícios, mas também dá origem a três dificuldades: a escassa quantidade de originais, o distanciamento histórico¹⁶ e o desprezo ao gesso, a “*não obra-de-arte*”¹⁷.

Finalmente e apesar da falta de consenso, em 1868 inaugura-se a tão falada Galeria Nacional de Pintura. Holstein, como vimos anteriormente simplesmente quis dar uso ao espólio que o convento detinha como um refém indefeso de críticas e vontades, pondo fim a este braço de ferro interminável com as trezentas e sessenta e seis pinturas da mesma academia.

¹⁵ CARVALHO, Maria João Vilhena de, in *PROJETHA*, 2008, p. 87.

¹⁶ *Ibid*, p. 507: «...apesar do estatuto de "Colecção Nacional" que lhe advinha da sua situação realmente assegurada de propriedade do domínio público, constituída por obras que iam da Antiguidade até à Contemporaneidade, não era possível construir-se um discurso sobre a história nacional da disciplina, nem a história da arte da escultura existente em território nacional. A Colecção não se estabelecia, muito menos, como uma referência artística para a escultura europeia, mesmo mostrando o que de internacional nos tinha restado no património português.».

¹⁷ CARVALHO, Maria João Vilhena de, 2008, p. 84.

PROJECTO DE UM MUSEU DE GESSOS PARA A ACADEMIA REAL
DE BELLAS-ARTES DE LISBOA
(ORGANIZAÇÃO DO ENSINO ARTISTICO)

Os documentos que hoje começamos a publicar sobre a organização das collecções da Academia de Bellas-Artes de Lisboa, procedem do espolio do fallecido Vice-Inspector, onde foram vendidos em leilão, misturados com livros e folhetos, em lotes. São completamente inéditos e originaes, e relacionam-se com um plano de aquisições, que em parte foi realisada pelo Vice-Inspector com a ajuda e voto do Conselho academico, em parte ficou em projecto, pela morte do auctor, ou antes compilador, que dava como seu o trabalho alheio.

Figura 1-Crítica de Joaquim de Vasconcelos a Sousa de Holstein in *Revista da Sociedade de Instrução do Porto*, 1881, p. 253¹⁸

No entanto, o que verdadeiramente atrasou este potencial “museu” foi a sua localização. Foram feitas várias propostas: para uma ala no Mosteiro dos Jerónimos em Belém, para o Convento da Estrela, para o Palácio Marquês da Ribeira Grande, e a lista continuava acrescentando o Monte Cristo, o Palácio Marquês de Abrantes em Santos, o Palácio dos Condes de Redondo. Este último, que Sousa de Holstein tinha decidido alugar, esteve quase para ser o local final, mas tal ficou sem efeito, pois em plena crise económica o ministro que promovia o projeto retirou-se e, entretanto, Holstein acabou por falecer.

No ano seguinte Miguel Ângelo Lupi (1826-1883) propõe a sua reforma de ensino artístico de 1879¹⁹ e acabou por propor o Palácio Alvor-Pombal nas Janelas Verdes²⁰, que é aprovado pelo estado, para então instalar a “galeria” que se encontrava na Academia de Belas-Artes (Fig.2).

¹⁸ VASCONCELOS, Joaquim de – Projecto de um Museu de Gessos para a Academia Real e Bellas-Artes de Lisboa, 1881, p. 253-255: «De Paris veio, entre outras coisas, o projecto de um museu de gesso, que hoje publicamos, perfeitamente classificado, com os preços marcados etc..».

¹⁹ LUPI, Miguel- *Indicações para a reforma da Academia Real de Bellas-Artes de Portugal*, 1879

²⁰ XAVIER, Hugo - *A Galeria Nacional de Pintura da ANBA Lisboa: da formação do acervo à criação do MNBAA 1834-1884*, 2016, pp. 27-36.



Figura 2 – “Ecole des Beaux-Arts de Lisbonne-Classe de Sculpture” in Carvalho, 2014, p. 503.

Esta disputa, cujo desfecho só ocorreu em 1884, estendeu-se, portanto, durante três décadas. Após o sucesso na participação da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola em Londres (1881) e da sua réplica nas Janelas Verdes (1882) é que se decidiu concretizar este espaço louvável, que tornou Lisboa um pouco mais bela, um pouco cosmopolita, mais “estrangeira e moderna”, para usar adjetivos do Eça. Trata-se da criação do Museu Real de Belas-Artes e Arqueologia (MRBAA), inaugurado após a reabilitação museológica do Palácio Alvor-Pombal.

Sendo um marco para a história lisboeta, a abertura oficial realizou-se um mês antes da sua abertura ao público, com a real assistência de *Suas Majestades* El-Rei D. Luís e D. Maria Pia e outros nobres nomes que honraram a apresentação do MRBAA no décimo primeiro dia do mês de Maio de 1884. No que respeitava a aprovações, gestão financeira e programas de exposições, o novo museu ficou num regime de dependência da Academia Real de Belas-Artes, instituição onde essas questões eram discutidas e decididas ²¹.

Mesmo nesse ano, o tema das coleções “extravagantes” ainda mais se fez ouvir não só pelas aquisições, trocas e doações que se foram fazendo, mas pelas contínuas transferências de obras provenientes do fecho de conventos até 1936. Já em *Apontamentos*, Manuel de Macedo conta-nos que muitas das obras provenientes do Convento das Albertas chegaram a ter que ir para as arrecadações e as oficinas, aguardando que se disponibilizassem mais salas. Acrescenta ainda:

²¹ CARVALHO, Maria João Vilhena de, 2014, p. 495.

Com a aquisição do extinto convento (...) e do espaço que delle depende é possível de futuro, e quando as circunstâncias o permitam, levar a efeito a criação de uma escola de arte aplicada e de arte decorativa, agregada ao Museu. ²²

Por tudo isto o MRBAA tornava-se uma vítima da visível falta de coerência do próprio acervo, um lapso narrativo tão notório, que irá colocar mais tarde em causa o próprio estatuto de Museu Nacional²³, como adiante veremos.

Independentemente, ou apesar de tudo o que anteriormente foi dito, a secção de pintura sempre recebeu grandes louvores pela qualidade e pela extensão do inventário²⁴. A escultura não lhe ficou atrás na tentativa de diálogo entre os vários estilos e épocas, principalmente pelos gessos, as moldagens de gesso que constituíam grande parte do inventário de estatuária, uma mostra didática do melhor de cada canto Europeu. Provenientes da época “gessomaniaca”²⁵, arrecadavam em si a facilidade de trazer as ditas “não-obras de arte” e formar posteriormente um forte núcleo escultórico, como foi o caso na retrospectiva da *Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola* de 1882 juntamente com a oficialização do Museu Nacional de *Bellas Artes e Archeologia*.

*A thriving economy grew, of professional casters, producing vast catalogues of disembodied plaster copies, for sale to the highest bidder.*²⁶

O gosto pelas cópias²⁷ de gesso foi uma tendência a que sucumbiu toda a Europa do séc. XIX. A seguir ao colecionismo dos grandes mecenas, a facilidade com que se utilizava este desvalorizado material trouxe consigo grandes movimentações comerciais²⁸ e facultou ao grande público o acesso aos marcos escultóricos. Mas ainda antes disto as

²² MACEDO, Manuel de - *O Museu Nacional de Bellas Artes-Apontamentos*. 1892, pp. 8-9.

²³ Com a implementação da República o MRBAA passa a ser chamado Museu Nacional de Belas-Artes e Archeologia (MNBAA).

²⁴ XAVIER, Hugo - *A Galeria Nacional de Pintura da ANBA Lisboa: da formação do acervo à criação do MNBAA 1834-1884*. 2016, pp. 27-36.

²⁵ “gessomania” - termo aplicado à tendência dos gessos do séc. XIX. Ver mais em: CARVALHO, Maria João Vilhena de, 2008, p. 85.

²⁶ CORMIER, Brendan- *Copy Culture: Reproductions at the V&A and the ReACH Declaration. in International Symposium: Learning from Objects*. Copenhagen, 2018. Disponível em URL: <https://learningfromobjects.kunstakademiet.dk/essays/copy-culture/> [Consultado a: 28/10/18; 16:35h].

²⁷ TEIXEIRA, Luís Manuel- *Dicionário ilustrado de Belas-Artes*, 1895, p. 70: «Cópia: Reprodução de uma obra de arte, feita por encomenda ou como estudo, por copistas ou estudantes. A c., apesar de costumarmos diferir do original material e dimensões (...) é auxiliar precioso para o estudo de obras desaparecidas de diferentes épocas. É distinta do falso e da réplica.».

²⁸ CARVALHO, Maria João Vilhena de, 2014, p. 508.

cópias seriam entendidas como um instrumento didático ou de préstimo, proveniente diretamente dos ateliês dos grandes mestres, quer de Itália ou de Paris para as academias. A razão da existência de vastos acervos conventuais baseia-se na altura em que todo o conhecimento se centrava nos mosteiros e na era das “guildas”, onde se armazenaram grandes lotes e onde os artífices aprendiam o que se fazia lá fora. Muitos dos acervos não tinham nexos, devido a serem doações dos crentes ou encomendas de imagens sacras, havendo sobre eles algum desconhecimento museológico.

*Estes museus de gessos ou reproduções são muito usados na Alemanha, na Inglaterra, nos Estados Unidos, e em toda a parte onde se estuda e se presa seriamente a Arte. Quando não se possam ter os originaes que se tenham, ao menos, as cópias.*²⁹

Pois bem, as gipsotecas surgem de tempos mais conturbados e da simples tomada de consciência patrimonial, que valorizou estes núcleos escultóricos de gesso, apresentando-os como uma fonte rica e singular de apreciação os tempos e estilos da escultura.

Tal foi o caso do *Musée des Monuments Français* com o enorme espólio que, durante a Revolução Francesa (1789-1799), Gabriel François Doyen (1726-1806), “mentor de Renoir” e mestre de Alexandre Lenoir (1761-1839) que será seu parceiro no “crime”, resgatou da destruição e depositou no antigo convento dos *Petit-Augustins* onde Doyen lecionava. Fê-lo no intuito de preservar a memória patrimonial e para usufruto didático dos docentes, no espírito do que será mais tarde em França, a Comissão dos Monumentos Históricos (1837). Curiosamente Lenoir ganhou gosto pela arte e fez por prosseguir o trabalho do seu mentor, recolhendo e preservando um vasto espólio que fez síntese da arquitetura e da escultura francesa. Mais tarde as peças foram devolvidas aos locais de origem e outra parte incorporada no Louvre.

Este museu, apesar de ter tido muita adesão do público dentro da mentalidade da época, também suscitou opiniões contraditórias pela voz do crítico de arte Quincy (1755-1849), que considerava toda aquela mostra “inútil e artificial”, «Ela é propriedade nacional inalienável. O museu é o fim da arte. Os artistas não recebem ali senão lições mortas».³⁰

²⁹ CORDEIRO, Luciano *apud* CARVALHO, Maria João Vilhena de, 2014, p. 508.

³⁰ CARNAXIDE, Jorge - *O Museu de Escultura Comparada de Mafra: Um Projecto Romântico no Estado Novo*, 2010, cap.2 p. 4.

No entanto a gipsoteca de Lenoir estabeleceu solidamente o conceito da importância da conservação das peças ameaçadas, obra que ele prosseguiu, posteriormente, com consentimento do rei, em relação às estatuárias de Saint-Denis e de outros monumentos. Ela foi um marco para a cultura francesa, captando cronologicamente os vários momentos históricos, criando elos entre as diversas etapas do desenvolvimento artístico francês, e, uma vez mais, salvaguardando a memória do património para futuras reconstituições, graças aos moldes de gesso. Estes espaços museológicos servem de síntese plasticamente visual dos estilos e épocas, daí o seu lado didático comparativo.

De ressaltar um outro aspeto: foi a partir das temáticas fúnebres que a escultura brilhou durante séculos, na representação elementar de rostos e corpos às mais magníficas encenações dramáticas que a história armazena no seu solo e que ainda hoje causam impacto³¹. Ou seja, a escultura tem na sua génese a marca da memória: a preservação do que deixará de ser visto como até agora o foi.

*Nenhum país da Europa possui mais belos túmulos do que Portugal.
É essa uma das especialidades mais consideráveis da nossa arte*³²

Como atrás referimos a Academia de Belas-Artes passou por uma grande reorganização (1834), pois com a extinção dos conventos uma grande parte do poder patrimonial caiu nas mãos da academia. No início do século XX houve a necessidade de reorganizar este corpo didático e distribuí-lo por três instituições separadas: a Academia de Belas-Artes de Lisboa, a Escola de Belas-Artes de Lisboa e por fim o Museu de Belas-Artes de Lisboa, sendo que o museu ficaria dividido em *Beaux-Arts* e artes decorativas.

Em 1910 com a implementação da república também o museu é reorganizado. Face à continua descriminação das condições museológicas e do dito espólio, achou-se por bem dividir o acervo do museu das Belas-Artes até a data de 1850 e todas as obras posteriores vieram a fazer parte do novo Museu Nacional de Arte Contemporânea de 1911, o mesmo ano em que José de Figueiredo dá entrada como diretor no designado

³¹ BOTELHO, Manuel- *A (Im)permanência do gesto* [Registo de vídeo] Lisboa: Doclisboa'18. 2018 (0:58min): color.; son.

³² ORTIGÃO, Ramalho *apud* MACEDO, Diogo de - *Iconografia Tumular: Subsídios para a formação de um Museu de Escultura Comparada*, 1934, p. 29.

Museu Nacional de Arte Antiga. A entrada em cena deste personagem vai ser vital para esta história.

Em relação ao museu das Janelas Verdes as críticas faziam-se ouvir bem alto. Falo dos escritos de Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), homem de cultura imponente e influente no seu tempo, que já em 1914 apontava que a existência de um Museu de Escultura Comparada seria mais benéfica, pois ganhariam espaço as secções de pintura, desenho e gravura³³, como em Espanha e em França já era praticado. E vai ser através da presidência de José de Figueiredo (1872-1937) que esta situação toma novo rumo.

O primeiro diretor do MNAA cria um *Boletim de Arte e Arqueologia* para arquivar materiais de estudo da arte portuguesa e vai ser ele que chama a atenção para os painéis de S. Vicente com o seu estudo dedicado ao pintor Nuno Gonçalves. Com José de Figueiredo à frente do MNAA, o espólio de que iremos tratar começa a delinear-se. Na sequência do encerramento da Exposição de Arte Francesa (1934) e tendo em mente as ideias de Joaquim de Vasconcelos, pede autorização governamental para comprar as moldagens expostas³⁴.

(...) respeitante á dita exposição de Paris em 1931: «O Exº Senhor Presidente, referindo-se ao êxito retumbante e excepcional alcançado pela Exposição Cultural Portuguesa na Sala do Jeu de Paume, em Paris, caso que tem sido focado pelos mais autorizados críticos de arte não só franceses mas também outras nações, quer em jornais quer em revistas, frisa que um tal êxito se deve, em grande parte, aos esforços inteligentes de José de Figueiredo e de Adriano de Sousa Lopes.»³⁵

Retomando-se o fio condutor deste enredo, fica estabelecida a fundação de um Museu de Escultura Comparada junto a escola de Belas-Artes, por volta de 1919, e por iniciativa do próprio Ministério da Instrução Pública, conforme informação publicada num artigo do Correio da Manhã de 17 de Março de 1919.

O que realmente aconteceu para não se ter executado o projeto não está devidamente esclarecido. Mas é certo que em 1929 o livro *Arte e Arqueologia: Estudos, impressões, críticas e comentários*, da autoria de Vergílio Correia que na altura era funcionário no MNAA e em 1920 é nomeado conservador, traz-nos novas considerações

³³ VASCONCELOS, Joaquim de *apud* CARVALHO, Maria João Vilhena de, 2014, p. 516: «desligando de arte antiga os dois futuros museus de arte ornamental e de escultura comparada isto, é, fazendo-se «a separação das artes plásticas e das artes decorativas» ganhar-se-ia nas Janelas Verdes o espaço necessário para as secções de pintura, dos desenhos e das gravuras».

³⁴ CARVALHO, Maria João Vilhena de, *PROJETHA*, 2008, p. 92.

³⁵ CARVALHO, Armindo Ayres de *in* Revista ANBA, 1980, p. 12.

sobre o assunto. Por um lado, expressa contentamento pela divisão e criação dos museus MNAA e MNAC, mas por outro apontava que a criação do Museu de Escultura Comparada seria crucial, sendo ele «um dos elementos basilares da ressurreição artística em que andamos empenhados». Vergílio Correia revela ainda que teria sido nomeado para a escola de Escultura Comparada o Prof. João Barreira para lecionar história de arte antiga e medieval.³⁶

Terminamos este percurso histórico, referindo um livro que complementa a noção museológica do MEC. Depois de muito procurar por algum suplemento literário que ilustrasse especificamente o anterior MNBAA e ligações seguintes, deparámo-nos com a *Justificação do Arranjo de Um Museu*³⁷ de João Couto in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, onde este “museu” é o Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia transformado em MNAA. A meu ver, não é muito simpático referir-se a “um museu” sem especificar qual, tal como uma referência feita noutro artigo da *Ocidente* a “uma exposição”³⁸.

*Embora pobre, o recheio dessas salas não estava mal apresentado e constituía óptima lição, ainda hoje não renovada*³⁹.

1.2. Exposição do Mundo Português (1940)

Uma das linhas programáticas da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) foi a da coordenação das obras de requalificação do património nacional, nomeadamente monumentos e, em parceria com a Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes (DGESBA), dos museus e bibliotecas públicas. Pretendia-se, assim, promover o *restauro de monumentos, construção e acabamento de edifícios públicos, estradas e pontes, urbanizações, florestamento e arborização, exposições de arte, congressos, cortejos, festas, publicações e uma grande exposição histórica do mundo português eram as etapas definidas por Salazar na nota oficiosa para as comemorações. Seria então uma festa para os portugueses, tão magnífica que era capaz*

³⁶ CORREIA, Vergílio - *Arte e Arqueologia: estudos, impressões, críticas e comentários*, 1929, pp. 93-96.

³⁷ COUTO, João - *Justificação de um Museu: A transformação do Museu Nacional de Arte Antiga. 1883-1948 (65 anos)*», Separata do Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga, fascículo I, Volume II, 1948.

³⁸ COUTO, João - *Artes Plásticas: Um curso sobre museologia*. *Ocidente* N°321: «A última vez que ali tínhamos estado foi para ver a formosa exposição que o conservador Ayres de Carvalho organizou para obsequiar os componentes da excursão da «Connaissance des Arts» e à qual já me referi nestas crónicas da *Ocidente*» (referência à *Ocidente* N°315 “*uma exposição em Mafra*” de Junho 1964), 1965, p. 56.

³⁹ COUTO, João - *Justificação de um Museu*, 1948, p. 6.

*de expulsar o espírito da tristeza e do mal.*⁴⁰ O projeto da realização de uma grande exposição de glorificação e exaltação da história do país assinalava a comemoração de duas datas de singular importância no contexto da narrativa histórica do regime político do Estado Novo, a saber: a fundação em 1140 e a restauração da independência, em 1640, com o apoio ideológico e técnico do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), dirigido pelo escritor e jornalista António Ferro (1895-1956). Um programa ideológico e político que pretendia organizar, de acordo com os valores político do recém-instituído regime do Estado Novo (com a proclamação da *Constituição Política da República Portuguesa*, de 1933), o maior certame europeu que “louvasse a incomparável raça portuguesa para as gerações futuras”⁴¹.

Na caracterização deste projeto de âmbito nacional e de exaltação nacionalista de uma ideia propagandística da identidade histórica de um povo, Rui Afonso Santos afirmaria que

*(...) de acordo com o desejo de Salazar, como uma síntese da civilização portuguesa e da sua projeção universal ...tudo agenciado no admirável palco de Belém, numa praça-átio de honra a erguer defronte ao Mosteiro dos Jerónimos, em simbólica apropriação do monumento que outrora servia de discurso manuelino. Primeira grande exposição de história no mundo, quando até então se haviam realizado certames de carácter industrial, comercial ou colonial. Ela constituía a primeira com expressão dum grande documentário de civilização. Sendo um olhar para o passado, a exposição não teria, porém, um carácter exclusivamente erudito - e muito menos arqueológico, ela seria ao contrário, uma lição de energia e uma perspectiva de génio português através de todos os seus estímulos de grandeza, um balanço de forças espirituais e como tal, não um museu de coisas mortas, mas um exemplo e uma exaltação das forças permanentes e imortais da nossa raça. (Rui Afonso Santos in Mário Novais: *Exposição do Mundo Português*, 1998, p.69)*

Na verdade, a *Exposição do Mundo Português* foi um evento que adquiriu contornos de estado até então desconhecidos em Portugal (com um invulgar orçamento de 35 mil contos) que decorreu entre Junho e Dezembro de 1940 e recebeu cerca de três milhões de visitantes.

Contou com a colaboração de:

(...) 17 arquitectos, 15 engenheiros, 43 pintores-decoradores, 129 auxiliares, mais de 1.000 modeladores-estucadores e 5000 operários, sob a direcção de 7 chefes, quase todos os pintores, escultores e arquitectos

⁴⁰ TAMEN, Pedro- *Mário Novais: Exposição do Mundo Português*, 1998, pp. 57-61.

⁴¹ *Ibid*, p. 17.

*modernos lá colaboraram, com as exceções maiores de Cassiano Branco, Diogo de Macedo, António Soares, Mário Eloy, Júlio e António Pedro.*⁴²

Este evento, localizado na zona de Belém, em Lisboa, também integrou na sua programação paralela a participação de outras instituições nacionais, como foi o caso do Museu das Janelas Verdes, o Museu Nacional de Arte Antiga, que expôs a coleção dos *Pintores Primitivos Portugueses* e um núcleo de escultura medieval, realizada em território nacional. Associada a esta última mostra é autorizada pela direção da DGESBA a execução de 21 moldagens em gesso de exemplares maiores da produção escultórica nacional, sob a orientação do escultor Diogo de Macedo, para integrar a exposição intitulada *Exposição de Moldagens de Escultura Medieval Portuguesa*, também apresentada em 1940, no MNAA⁴³, num anexo⁴⁴ ao museu e local de apresentação deste conjunto de *moulages* representativo da expressão plástica, e estética, do período medieval.



Figura 3- Exposição de Moldagens de Escultura Medieval Portuguesa (Museu Nacional de Arte Antiga, 1940)

⁴² *Ibid*, p. 71.

⁴³ CARVALHO, Maria João Vilhena de, 2014, p. 519: «Foi orçamentada e liquidadas as respectivas despesas, no valor de 80.000\$00, em Dezembro de 1940. Para a exposição foram propositadamente moldadas 21 peças».

⁴⁴ Este edifício-anexo, outrora conhecido por Convento de Santo Alberto de Lisboa (o primeiro convento de freiras da Ordem dos Carmelitas Descalços constituído na cidade de Lisboa) tinha sido entregue ao museu em 1890, para ampliação do circuito expositivo do MNAA e que para os eventos de 1940, foi sujeito a obras de requalificação do espaço interior e assim integrado no edifício original.



Figura 4-Exposição de Moldagens de Escultura Medieval Portuguesa (Museu Nacional de Arte Antiga, 1940)⁴⁵

Este projeto do escultor Diogo de Macedo, apresentado em 1940 no MNAA⁴⁶, a *Exposição de Moldagens de Escultura Medieval em Portugal*, assinalou a sua participação naquele evento maior de exaltação nacional não como artista, como anteriormente mencionado, mas como responsável científico desta mostra. Aqui, Diogo de Macedo encarna o seu fado - comissariar um “não-museu” -, batalha que enfrentará e nunca abandonará durante toda a sua vida, até ao início do ano de 1959.

Macedo vai “abraçar” o termo de escultura comparada e, estrategicamente, apelar no próprio catálogo-guia à criação de um museu para a apresentação pública, de forma permanente, destas peças. Contudo, após o encerramento da exposição, a libertação do espaço era indispensável e o futuro das 174 peças (recuperadas do acervo do MNBAA e das já mencionadas aquisições de 1934, realizadas após a já citada exposição de arte francesa) estaria novamente destinado à reserva em mais uma arrecadação. Diogo de Macedo negocia com diversas instituições nacionais (MNAA, DGESBA, DGEMN e

⁴⁵ Col. Estúdio Mário Novais I FCG-Biblioteca de Arte e Arquivos: CFT003.102740 e CFT003.102774.

⁴⁶ SANTOS, Reynaldo dos *in* Relatório do Presidente da Comissão das Exposições de Arte *apud* CARVALHO, Maria João Vilhena de, 2014, p. 521: «Dirigiu-a com a sua dupla competência de historiador da Escultura nacional e de artista plástico, o escultor Diogo de Macedo, que mostrou com esta realização a existência de um núcleo de técnicos dirigidos por José de Oliveira, capazes de moldar as mais delicadas obras da nossa estatuação medieval. Este conjunto ficou constituindo um núcleo em torno do qual se podem juntar as moldagens anteriores e constituírem o início de um futuro museu de escultura comparada. Mas como esta aspiração não é ainda uma realidade, as fôrmas e as moldagens ficaram provisoriamente depositadas no Museu das Janelas Verdes.».

Direcção-Geral da Fazenda Pública), assim como integra esta sua ideia em novos projetos museológicos⁴⁷ com o objetivo de assegurar o futuro destas “nobres moldagens”.

É importante referir, igualmente, que o registo fotográfico desta exposição foi assegurado pelo fotógrafo Mário Novais (1899-1967), um registo notável à semelhança do seu exaustivo trabalho documental na exposição de Belém, com a apresentação do interior dos pavilhões expositivos e espaços expositivos exteriores⁴⁸, conservando-se ainda como memória histórico-arquitetónica do local e da exposição, o Padrão dos Descobrimentos, Museu de Arte Popular e a fonte monumental e esculturas do jardim da Praça do Império.

Contudo, apesar dos esforços institucionais de Diogo de Macedo, apoiado pelo círculo da Academia de Belas-Artes, foi efetivamente impossível expor estas peças, guardando-se uma parte do acervo numa arrecadação e numa sala no Mosteiro dos Jerónimos (depois da tentativa de criar um espaço museológico situado na Praça do Império⁴⁹), tendo os restantes 101 exemplares sido entregues a ESBAL, em 1951. Torna-se ainda necessário frisar que foi, na verdade, com este certame cultural de 1940 que grande parte do acervo apresentado ainda hoje no MEC, do Palácio Nacional de Mafra, foi pensado e meticulosamente moldado.



Figura 6- Anunciação, Sé de Évora
@Faculdade de Belas-Artes Universidade
Lisboa



Figura 6- Anunciação, Sé de Évora,
Museu de Escultura Comparada- Mafra @foto da
autora

⁴⁷ *Ibid*, p. 518: «Depois, foram lidos e discutidos os seguintes pareceres: - Do escultor Diogo de Macedo; -A) Acêrca da montagem em Portugal de um museu de escultura comparada. Foi aprovado. A propósito, o vogal arquitecto Pardal Monteiro propôs a construção dum edifício destinado a este museu. Também o vogal pintor Sousa Lopes propôs a construção dum edifício para o Museu de Arte Contemporânea. Estas duas propostas foram aprovadas e juntas ao relatório do vogal escultor Diogo de Macedo».

⁴⁸ Os espólios documentais dos estúdios de Mário Novais estão conservados na Biblioteca de Arte da FCG.

⁴⁹ CARVALHO, Maria João Vilhena de, 2014, p. 522: MNAA, Arquivo do Dr. João Couto, Pasta 92 – Pareceres da Junta Nacional de Educação. Proposta de Diogo de Macedo para um Museu de Escultura Comparada a edificar em Belém, 15 de Março de 1944, dactilografada.

1.3. Diogo de Macedo (1889-1959) e o início da projeção de MEC

Em épocas, sucessivas, homens de cultura e de gosto, evidenciaram assim a circunstância de Portugal ser dos países da Europa sem museu daquele género, destinado a atender as exigências crescentes da investigação erudita que procurava na destrinça das peças existentes por todo o país, os autênticos fundamentos da Arte nacional, a classificação mais ou menos exata das escolas e a possível identificação dos artistas. Como Luís Teixeira também esclareceu, «ninguém definiu com mais rigor e profundidade, ou sentido com maior enternecimento e entusiasmo a ideia da criação de um Museu de Escultura Comparada, por ela se batendo incansavelmente, do que DIOGO DE MACEDO⁵⁰. Ele tinha a segurança de que a escultura portuguesa dos tempos românicos ou góticos são o melhor documentário da nossa História Pátria, a mais fiel crónica das heroicidades e heráldica, lendas de amor, e, sobretudo, são os arquivos realistas dos tipos de então, e a base originária, quer nas técnicas quer nas comparações e expressões da pintura, que, séculos depois, aparecem no reino. Consultar os sepulcros e descobrir certos segredos dos museus⁵¹

Foi em 1945 que Diogo de Macedo deu impulso a todo este projeto com origem no Museu de Arte Antiga e que se tornará um pesadelo que o irá assombrar até ao fim dos seus dias: uma simples gipsoteca nacional que desse uso e tirasse proveito dos gessos que até a data eram desprezados.

Os sonhos, segundo a medicina caseira, podem ser motivados por deficiências de gestão, ou apressamentos de febre em organismos anormais, sobretudo em seres dados à contemplativa inacção e, por isso mesmo, abundantes em acumulações gordurosas. (...) mas sempre julgo que isto de achacado de sonho, nas épocas que vão correndo... é mais obra do diabo que doutro factor, tudo causa loucura e de teimosia bacôca dos que procuram a realidade dentro das impossíveis realizações da justiça. (...) vivo fora da lei de Deus e das chorudas aspirações humanas, não há meio de tomar emenda e abdicar dos meus sonhos, loucas criações do meu bestunto muito dado á fé e à esperança. Sonho talvez por isso, há muito, com a realização de um museu de arte comparada em Portugal, isto é: um museu-escola, com uma oficina anexa, de moldagens plásticas e reproduções gráficas, um documentário

⁵⁰ Diogo Cândido de Macedo, natural de Vila Nova de Gaia, nasceu a 22 de novembro de 1889. Foi de nova idade que começou a ganhar gosto pela escultura pelas idas à oficina de Fernandes Caldas. A sua habilidade inata leva-o para a Escola Industrial Infante D. Henrique e seguidamente para a Academia Portuense de Belas-artes de 1905-1911. Daqui parte para Paris, para o seu *grand-tour*, onde teve contacto com outros génios artistas. Nesta viagem Diogo de Macedo escreve um livro sobre a sua 1ª estada, intitulada pela sua morada parisiense «14 Cité Falguiere». Diogo de Macedo ainda volta a regressar mais tarde a Paris. Por volta de 1944, larga a vida de artista para os estudos de arte, para a direção do MNAC.⁵⁰ Mas Diogo de Macedo é muito mais que um simples sagaz diretor e historiador de arte, ele é um sonhador. Apesar de não ter acompanhado a “contemporaneidade” escultórica impulsionada pelo séc. XX, pois cuidava mais da estatuaría, Diogo de Macedo ainda assim vai assinar sempre como *artista* até ao fim dos seus dias.

⁵¹ CARVALHO, Armindo Ayres de, in *Revista ANBA*, 1989, p. 127.

*escolhido e necessário para o ensinamento da escultura e para a consulta fácil dos artistas que destas coisas vivem e com elas sonham. Há imensos anos que irmãos mais velhos da minha confraria reclamam dos governos uma casa e alguns meios para darem início- tão viável e de pouco dispêndio- à fundação desse museu utilíssimo, em que se juntasse tudo quanto possuímos de bom em cantaria esculpura, desde norte ao sul do país. Mas em vão se tem erguido. Certinho da mesma indiferença, surda e desdenhosa, eis-me a juntar mais este brado, para ver se engrossando o clamor conseguiremos ser escutados no céu.*⁵²

Na verdade, a vontade inicial do paradeiro deste Museu de Escultura Comparada seria Lisboa, localização que se tornou impossível⁵³. Embora estas estivessem armazenadas nos Jerónimos não foi possível serem lá instaladas⁵⁴. Redirecionou-se a sua localização para Mafra⁵⁵. E muito certamente, a nosso ver, pois o Palácio Nacional é apenas o mais importante monumento do barroco em Portugal, rico em escultura setecentista, tanto italiana como nacional, como referido anteriormente. Por outras palavras, a seguir à Itália somos os detentores da maior coleção de esculturas barrocas. Sem nada mais a acrescentar, Mafra é sem dúvida o local mais digno para acolher esta tão formosa herança modelar, que dá corpo às mais variadas obras de arte espalhadas por Portugal.

⁵² MACEDO, Diogo de -*Iconografia Tumular Portuguesa: Subsídios para a formação de um Museu de Arte Comparada*, 1934, pp. 7-8.

⁵³ CARNAXIDE, Jorge, 2010, anexo 3, [Ordem de Serviço nº4479]: «Partindo-se do princípio de que o Estado não possui em Lisboa edifício suficiente e devoluto para arrecadação – e possível exposição – dos modelos em gesso das estátuas que têm sido executadas para o mesmo Estado, a quem pertencem esses referidos modelos originais, não consideramos desacertado que eles sejam conservados e guardados no piso térreo do Torreão do Mosteiro de Mafra, onde poderão ser expostos ao público, depois do Conservador daquele Monumento Nacional os distribuir convenientemente para esse fim».

⁵⁴ CARVALHO, Armindo Ayres de, in *Revista da Academia Nacional de Belas-Artes* Nº 13, 1989, p.125 «...mas foi nessa tarde dedicada a mafra e ao futuro do museu de escultura comparada, onde se pensava instala-lo, que a indignação de Diogo Macedo, antigo dirigente do museu de arte contemporânea, procurava que o seu querido museu de escultura comparada atirada aos montes pelos jerónimos, ficasse em Lisboa, lado a lado da academia de belas-artes, ali a dois passos do Chiado...».

⁵⁵ CARNAXIDE, Jorge, 2010, anexo 4[Carta do PNM à DGFP]: «O aproveitamento dessas salas (...) teria a vantagem de servir para um Museu de Escultura Contemporânea a organizar com a colaboração da citada Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Seria então feita a recolha de todas as maquetas, estudos, e estátuas em gesso e barro, dispersas por oficinas de escultores e arrecadações de Obras Públicas e que serviram de modelos para tantos monumentos levantados no País e Províncias Ultramarinas (...). A sua apresentação neste Monumento seria uma continuidade feliz da Escola Setecentista de Escultura que aqui persistiu até à extinção das Ordens Religiosas, de que temos tantos exemplares expostos e como tal o único museu do país».

É Diogo de Macedo que dirige a mudança para longe da capital e é ainda ele que vai acompanhar as peças em todas as etapas, certo que estará perto de concretizar a sua visão. Mas a vinda das peças demora - a transferência foi feita apenas em 1958 - e o malogrado artista morre a 19 de fevereiro de 1959 sem ver a obra concluída, apesar da sua determinação.

Três anos após a morte de Diogo de Macedo, em 1963, materializa-se finalmente o tão desejado Museu de Escultura Comparada no Palácio Nacional de Mafra. Quarenta e quatro anos de impasses e adiamentos culminaram nesse momento em que, pela primeira vez, se encontraram as peças devidamente classificadas e numeradas de modo a obter-se uma leitura expositiva possível para todos os visitantes.

os museus de escultura comparada são bibliotecas de clara consulta, oficina de aprendizagem profissional, escolas livres de verdades históricas, religiosas e civis, testemunhadas pelos séculos(...) Ali se estudam e investigam os segredos de arte, de etnografia, armaria, indumentaria, cavalaria, heráldica, ritos religiosos, costumes. Lendas, histórias etc., numa fácil consulta proveitosa aos sábios como artistas e até aos obreiros de ofícios singelos(...) Além disto aqueles museus são arquivos previdentes e protetores das pedras sagradas do passado, que o tempo e as revoluções dos homens pelas leis fatais do destino, constantemente levam à ruína, quando não ao seu desaparecimento total (...) Outras utilidades, todavia contêm estes museus de permanente desenvolvimento: a de comparações de peças existentes em lugares distantes uma das outras e de impossível deslocação dos originais para exames; a de imediatos cortejos lado a lado com reproduções de obras estrangeiras, para identificação e aclaramento de mistérios que as pedras possuem em si, quando não existem documentos escritos.⁵⁶

⁵⁶ Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - Museu de Escultura Comparada-Gipsoteca de Mafra, 1963, p. 8.

1.4. Da abertura ao “encerramento”

No piso térreo do PNM foram concedidas ao Museu de Escultura Comparada nove salas que anteriormente tinham acolhido outras entidades em necessidade, como um posto dos CTT e um posto de turismo da Câmara Municipal de Mafra até à década de 50, sendo que a partir de então se intitularam salas de arrumos.

À partida entende-se a ideia de Ayres de Carvalho, conservador e diretor do PNM, por ter dado solução ao paradeiro geográfico do MEC, fazendo um uso daquelas salas independentes ao nível do próprio palácio. O que sucede a seguir é que não é tão facilmente compreensível: a Câmara Municipal “decide” ocupar as mesmas salas destinadas ao Museu de Escultura Comparada, sem nenhum consentimento superior da Direção Geral dos Monumentos Nacionais. De repente uma biblioteca municipal que só abria à noite veio a comprometer o paradeiro geográfico e a estorvar o último ano de vida de Diogo de Macedo.

Está prevista a instalação do MEC, no andar térreo do Torreão Norte do PNM. (...) que seja oficiado à Direcção-Geral da Fazenda Pública, para que diligencie junto da CMM no sentido de serem desocupadas as salas (...) onde actualmente se encontra a Biblioteca Municipal. (...) Afigura-se que as instalações em causa, da posse da CMM, poderiam ser instaladas em dependências do lado sul do Convento, ou em qualquer outro local mais apropriado ainda.⁵⁷

Este desencontro de “autoridades” fez correr bastante tinta por entre atas e despachos urgentes no decorrer das obras das salas expositivas.

Não se compreende a resistência que a Câmara oferece à restituição das dependências em causa, tanto mais que o auto de posse feito no Palácio de Mafra em 15 de Outubro de 1932 era bem claro nos termos em que autorizava a cedência das salas à Comissão de Iniciativa e Turismo somente a título precário e caducando. Sem mais formalidades, logo que fosse dada outra aplicação às salas, se extinguisse a referida Comissão, ou as mesmas fossem necessárias para os serviços do Palácio.⁵⁸

⁵⁷ CARNAXIDE, Jorge, 2010, anexo 7[Carta do Arquiteto Diretor da Direção dos Serviços dos Monumentos Nacionais ao Engenheiro Director-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais].

⁵⁸ *Ibid*, p. 13.

Este impasse resulta, ao que parece, de questões pessoais e de poder. José Guilherme Ferreira de Assunção fora outrora bibliotecário da biblioteca conventual e ao tempo era responsável pela biblioteca camarária mafrense fundada a 11 de Março de 1940, ano dos centenários. Desde os tempos de bibliotecário Ferreira de Assunção nunca teve uma boa relação com o conservador Ayres de Carvalho e serviu-se da sua experiência enquanto comandante do Terço Independente de Infantaria da Legião Portuguesa⁵⁹ que chegou também a ser albergada nestas insólitas salas conventuais para fazer prevalecer a sua posição.

Só em 1962 é que a biblioteca do torreão sul se deslocou para o torreão norte, local que já era ocupado por dependências da Câmara-Infantaria, ficando a norte o local sempre destinado ao MEC apesar do espaço insuficiente. Nas palavras de Jorge Carnaxide, foi uma *guerra surda*⁶⁰ ou até um «confronto caricato» que teve continuidade até a década de 80, altura em que finalmente a “tutela” das salas “camarárias” foi entregue por inteiro ao PNM.

Finalmente, a 11 de Dezembro de 1963, um Decreto- lei estabelecia que o Museu de Escultura Comparada era legal e dependente da Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, tendo como responsável direto o conservador do PNM.⁶¹ A inauguração é agendada para dois meses depois, a 27 de fevereiro de 1964. Ou seja, o caso deste museu prolongava-se há tanto que até o agendamento para a inauguração se arrastou! Possivelmente houve visitas antes desta inauguração, como Carnaxide justifica.⁶²

A frustração neste caso chega ao cúmulo quando, após a empresa extenuante da criação do MEC, depois das portas abertas o número de visitantes não veio justificar a permanente abertura das mesmas portas.

Apesar da afluência a Mafra ser atípica, em geral, sempre houve interessados em visitar este espaço: professores, estudantes universitários, historiadores do estrangeiro, como ainda doadores de espólios inteiros. E não foram poucas as doações que se seguiram à abertura do MEC, de tal modo que o acervo já se espalhava por todo o palácio

⁵⁹ CARNAXIDE, Jorge, 2010, Cap.4, p. 14.

⁶⁰ Idem.

⁶¹ CARVALHO, Maria João Vilhena de, 2014, p. 510: «Decreto-Lei n.º 45.413, 7/12/63. In DG, I Série, n.º 287: p. 1943. Museu de Escultura Comparada. Gipsoteca 1963. Para o efeito, foram cedidas pelo Ministério das Finanças ao Ministério da Educação Nacional nove salas do pavimento térreo do torreão norte do Palácio Nacional de Mafra em comunicação directa com o átrio. O conservador do PNM, pintor Ayres de Carvalho, superintendeu a comissão instaladora» (Arquivo Histórico do Igespar, Fundo DGESBA, Livro 6K/2594: Auto de Cessão, 2 Abril de 1964).

⁶² CARNAXIDE, Jorge, 2010, cap 4, p. 19 – «...não parece minimamente crível que a inauguração tivesse ocorrido sem ser noticiada, nem que se fizesse uma visita poucos meses ou mesmo semanas depois de uma eventual inauguração, pelo que a visita deste dia só pode ser a inauguração oficial, talvez não assumida como tal à imprensa por o processo se arrastar há tanto tempo.».

conventual e se acumulava aos cantos. Seria de esperar que a aquisição de novas peças possibilitasse um fluxo rotativo e dinâmico para se aprender com o passado e o presente, como convém a uma gipsoteca, que não tem “fim” tal como o conhecimento não o tem. Mas esta nunca foi dinamizada nem estimulada nesse sentido, antes foi repartido o acervo e levado para Oliveira do Hospital, que por sua vez também silencia a sua grandiosidade.

Todas as afirmações acima mencionadas são possíveis de acompanhar na dissertação de Jorge Carnaxide (2010) disponível nos anexos, no que diz respeito ao levantamento inédito de documentos oficiais desde atas, cartas e inventários dos vários monumentos por qual o acervo andou. A falta de um departamento de comunicação que anuncia o recheio destas salas no PNM, como ainda a falta de um catálogo, ou ausência de dinâmica de um serviço educativo especializado, são as maiores causas que posso apontar para o desfecho deste tema.

(...) complementaram-se três décadas pela morte de Diogo De Macedo e 25 (1964) da sua existência do museu de escultura comparada., que inauguraria o busto de Diogo de Macedo como esforço, dedicação da realização da promessa ao próprio e como acto de justiça. O grande mestre Escultor António Duarte também teve a generosidade de gravar o seu nome nos anais do museu em Mafra. Sendo os futuros jovens mafrenses, guardiões desta gypsoteca na despreziosa brochura escrita por Ayres de Carvalho, a abrir “de par em par as suas portas, que as figuras de antanho, carregadas de historia e de beleza, possam respirar de novo algumas lufadas de ar fresco e de cultura.”⁶³

Então a única questão que podemos colocar é seguinte: porque é que envelhece a questão do MEC antes da ideia da sua reabertura ser concretizada?

Tal sucede porque o verdadeiro museu de escultura acabou por ser feito em outros dois sítios, contribuindo assim para o esquecimento do MEC. Esses sítios são o Museu Nacional Machado Castro em Coimbra (1913), até hoje o melhor museu de escultura do país,⁶⁴ que inclusive nos anos 60 teve uma nova museografia graças à direção de Luís Reis Santos (1898-1967)⁶⁵, e o Museu Nacional de Arte Antiga (1980)⁶⁶, onde estão em depósito 1500 esculturas da coleção do Comandante Ernesto Jardim Vilhena(1876-1967).

⁶³ CARVALHO, Armino Ayres de in Revista ANBA, 1989, p. 128.

⁶⁴ HENRIQUES, Francisco- *Portais para o espaço do divino: geometria e narrativa no retábulo escultórico do renascimento*, Lisboa, 2015.

⁶⁵ FREITAS, Duarte Manuel- *Museu Machado de Castro: Memorial de um Complexo Arquitetónico Enquanto Espaço Museológico (1911-1965)*, Lisboa, 2016.

⁶⁶ CARVALHO, Maria João Vilhena de – *As Esculturas de Ernesto Vilhena*, Lisboa, 2014.

2.1. A justificação da conservação e curadoria de um “não-museu”

*A obra é primeiramente feita em barro onde fica impressa a ideia do artista, depois é formada em gesso pelo formador. Este, por sua vez, amplia-a à escala desejada para o trabalho final e por fim é passada a pedra ou feito o molde para ser fundida a metal. Assim, para além da importância de ensinar estas técnicas aos alunos é igualmente de grande valor a transmissão e a valorização deste património imaterial.*⁶⁷

Este “não-museu”, assim denominado pertinentemente pela Dr.^a Maria Vilhena de Carvalho (2014), resiste ao tempo na sua tão prometida sala conventual do Palácio Nacional de Mafra.

Quando tomámos contacto com a história deste não-museu, ficámos com a impressão de que se tratava de um caso de alienação de peças, pelo “encobrimento” da própria instituição, pela não divulgação óbvia que pratica, e, num segundo momento, pelo desconhecimento (quase total) desta mesma coleção-museu (não é o que se passa com o MEC, como iremos ver de seguida).

Mas porquê escolher um “não-museu” para objeto de uma dissertação?

De facto, começemos por questionar o motivo desta dissertação. Porquê este museu? E porquê agora?

Como vimos anteriormente, o teor histórico e a finalidade que esta coleção acarreta, torna as nove dependências do MEC particularmente preciosas. Como é possível não querer salvar um acervo, que, como vimos no capítulo anterior, foi sonhado e muito esperado pelos amantes de escultura e por todos aqueles que o prezam, quer pelo seu património, quer pela conservação deste tipo de peças?

É aqui que, creio, se encontra a solução deste mistério, o cerne deste caso: o “tipo de peças”.

*Copies, for this very reason, are a bit of a dirty word: they are seen as cheap, vulgar, and fake.*⁶⁸

⁶⁷ FRADE, Marta - *A importância do ensino dos moldes na Reabilitação, Conservação e Restauro de Estuques Decorativos em Gesso: técnicas tradicionais e modernas*, in Congresso Matéria-Prima 2016, p. 75.

⁶⁸ CORMIER, Brendan - *Copy Culture: Reproductions at the V&A and the ReACH Declaration*. In International Symposium: *Learning from Objects*. Copenhaga, 2018. Disponível em URL: <https://learningfromobjects.kunstakademiet.dk/essays/copy-culture/> [Consultado a: 28/10/18; 16:35h].

Pergunto: se estas peças fossem de outra matéria estariam de portas fechadas? Ou melhor, se estas peças fossem de outra matéria teriam tido o desenlace que lhes foi destinado? A resposta é óbvia para mim: não, nem sequer teriam saído do MNAA. Esta é que é a crueza do destino do acervo de Escultura Comparada. O desprezo ao gesso, o estigma relativo às obras em gesso resiste no tempo e sobrevive na contemporaneidade.

Estamos no século vinte e um e ainda nos deparamos com preconceitos obsoletos e batalhar contra eles é uma tarefa muito complicada, ainda mais com acervos e instituições que espelham o antigo, mas é o nosso dever como cidadãos e investigadores.

Temos vindo a denominar o recheio daquelas salas de réplicas⁶⁹, cópias, moldes⁷⁰ e moldagens, mas é quase como ser cúmplice do desdém que estigmatiza as peças de gesso. Pois, por mais, que as obras de gesso tenham uma apresentação “tosca”, proveniente dos seus tacelos⁷¹ visíveis- untados peça a peça-, resultam na maior delícia visual face à técnica de uma era “gessomaníaca”⁷², hoje de valor inestimável. Estamos a falar de uma técnica em vias de extinção, senão já extinta praticamente.

Estamos cientes que “ocultar” uma arte que foi propositadamente moldada para o ser humano contemplar e ao mesmo tempo aprender com este mesmo ofício, não deixa de ser paradoxal. Não nos esqueçamos de exemplos como Francisco de Holanda (1517-1585) no estado do desenho e William Morris (1834-1896)⁷³ nas artes decorativas ou como outros tantos, que lutaram pela vida fora para que os seus ofícios fossem valorizados como arte pura e crua, não “menor” nem “maior”, simplesmente Arte.

Precisamos, pois, de complementar esta nossa perspetiva tentando entender o que a arte é realmente para a humanidade.

⁶⁹ TEIXEIRA, Luís Manuel - *Dicionário ilustrado de Belas-Artes*, 1895, p. 197: «Réplica: Repetição de uma composição plástica, com ligeiras variantes, feita pelo seu autor ou por outro artista.

⁷⁰ *Ibid*, p. 158: «Molde: Modelo em “negativo” de uma obra que serve de forma para tirar uma peça (m. perdido) ou diversas peças (m. boa forma) numa matéria introduzida no m. em forma líquida ou branda. Pode ser composto por uma ou diversas peças (tacelos), que se encaixam na principal (madre-forma) para a moldagem».

⁷¹ *Ibid*, p. 210: «Tacelo: cada uma das peças que compõem uma escultura de vulto. Peça de um molde».

⁷² MENDONÇA, Ricardo Jorge dos Reis - *A Recepção de Escultura Clássica na Academia de Belas-Artes de Lisboa*, 2014 *apud* CARVALHO, Maria João Vilhena de, 2008, p. 85.

⁷³ MORRIS, William - *Artes Menores e outros ensaios*, 2003.

Thierry De Duve (1944) em “*Au Nom De L’Art*”⁷⁴ convida-nos a olhar para as coisas da arte como um marciano que desce á terra pela primeira vez, com o intuito de nos fazer reaprender os significados das coisas à nossa volta, como a primeira vez que viemos ao mundo, e do mesmo modo a olhar, sentir e expressar. Por conseguinte assim devemos agir em todos os museus e no contacto com a arte. Permitam-nos citar:

*A arte era um nome próprio: Imaginai que sois como um marciano que desce á terra e vê pelos olhos extraterrestres a vida humana. Observa os homens, os seus modos e sobretudo os seus ritos. Na esperança de encontrar uma constante inteligível e ordem social que a sustem. ARTE, palavra que existe em todas as línguas, mas que o sentido escapa, ao marciano, como atividade distinta dos ritos, mitos e das ciências*⁷⁵

Como Aristóteles dizia “arte é imitação” ou “arte é expressão” e para Tolstoi ” arte é comunicação de sentimentos”.⁷⁶

A Arte pode corresponder a certeza intuitiva, mas também a uma hipótese metodológica. Pode ser quase como um “agir mágico”, um poder simbólico, tanto de parecença como de rutura das comunidades. Tudo aquilo que os homens nomeiam de arte tem para eles esta função de marcar limites à sua condição de natureza num universo de significações, onde o sentido se escapa pela sua constante mutação. A palavra Arte não é mais do que um jogo de mudanças simbólicas numa “sala vazia” que as legitima.⁷⁷

*Hoje somos descendentes do marciano. (...) que desceu á terra, foi homem entre homens e observou a espécie humana no seu nincho ecológico, tornando-se ele mesmo social. As diferentes realidades que dividem a aparência e identidade biológica com finalidade histórica*⁷⁸.

A arte é um consenso entre conflitos históricos em constante mutação. Num momento transforma, noutro destrói o que se cria. Nega-se e afirma-se e é *avant-garde*.⁷⁹ Participamos neste processo incerto sem mesmo o entender. A Arte não é o que o homem nomeia como tal, passado, mas sim o que Nós nomeamos de Arte, presente.⁸⁰ A periodicidade das coisas torna-se numa constante quer para o homem como para os seus feitos. Arte é tempo. Tempo passado que se projeta no futuro.

⁷⁴ DE DUVE, Thierry - *Au Nom De L’Art* - pour un archeologie de la modernité, Paris, 1989.

⁷⁵*Ibid*, p. 9.

⁷⁶*Ibid*, pp. 12-18.

⁷⁷DE DUVE, Thierry, 1989, pp. 10-11.

⁷⁸*Ibid*, p. 21.

⁷⁹*Ibid*, p. 23.

⁸⁰*Ibid*, pp. 18-19.

E o mesmo acontece com a Escultura Comparada, pois questões como estas peças serem realmente arte ou não, serem apresentáveis num museu ou não, acabam por ser questões menores, pois não existe, ao fim ao cabo, uma outra resposta senão que constituem o património material resultante de uma técnica antiga que por sua vez repousou num espaço, que ficou parado no tempo, que é reflexo de uma prática e conhecimento anterior. Estaremos então a fragmentar este caso, um pouco à semelhança dos taceiros presentes nestas moldagens de “ouro branco”⁸¹. São património físico em exílio e como estas obras existem outras tantas quase em todas as instituições nacionais e internacionais e que permanecem até aos dias de hoje, amontoados em cantos e possivelmente em más condições de conservação, escondidas nos “preconceitos” museológicos.

Já Walter Benjamin em *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*⁸², menciona que é inevitável ao homem tentar reproduzir o belo. De tal modo que ao longo dos séculos foi aprimorando as suas técnicas reprodutivas quase de uma maneira impulsiva e a ritmos diferentes. Expressa ainda sobre as questões da autenticidade, que apesar do conteúdo dos originais, a referida “aura”, se desvalorizar através da massificação das cópias, cabe ao homem modificar o seu modo de sentir e de perceber o fenómeno estandarizado “daquilo que existe uma só vez” e com isto enraizar uma tradição com uma nova aura.

Apresentamos-vos ainda agora, o que tecnicamente pode sustentar a definição de *Arte* - não em vão-, pois a nosso ver, o maior lapso que esta real coleção acarreta e que se mantém até aos dias de hoje, jaz na difícil compreensão alheia à verdadeira definição de “escultura comparada” e o seu benefício para o conhecimento ou antes, para a imagem do museu.

Recordo que no antigo South Kensington Museum, atual Victoria & Albert Museum de Londres, nos seus primeiros anos de funcionamento apenas se exibiam duas secções unicamente de cópias, os famosos *cast courts*, que Henry Cole (1808-1882) enquanto comissário defendeu, valorizou. Por fim redigiu um documento oficial que foi apresentado e assinado pelos representantes dos países: os príncipes da Prússia, Noruega, Suíça, França, Itália, Alemanha, Bélgica, Rússia, Inglaterra e Irlanda na própria

⁸¹ Referência à Exposição: «Ilhas de Ouro Branco» do MNAA, 2018.

⁸²BENJAMIN, Walter- *A Obra de Arte na época das reproduções técnicas*. 2010, pp.10-34 Disponível em URL: https://cei1011.files.wordpress.com/2010/08/benjamin_a-obra-de-arte-na-epoca.pdf [Consultado a: 9/06/2018; 20:00h]

Exposição Mundial de 1867 em Paris, consentindo que a reprodução destas peças deveria ser universalmente promovida para o benefício dos próprios museus em todos os países. E como o seu título indica «Convention for Promoting Universally Reproductions of Works of Art for the Benefit of all Countries»⁸³, comprovando não só o lado didático, conservativo-preventivo do património, como ainda, a possibilidade de leituras e usos diferentes.

Pensar que passados estes anos todos da materialização e oficialização destas salas independentes no PNM poderíamos estar simplesmente diante de falta de *know-how* face ao polémico estigma do gesso! Infelizmente tal é apenas uma parte da verdade, uma pequena parcela no leque de problemas desta casa *reall*. A coleção atravessa um atraso “conceptual” em relação ao que representa um Museu de Escultura Comparada. Muito mais que uma simples gipsoteca, o seu segredo reside pura e simplesmente na técnica que hoje se encontra ameaçada de destruição patrimonial física, como se ouve falar lá fora e as fáceis destruições furtivas destas peças fazem parte de uma extinção.

2.2. Um museu não ético?

Começamos agora por salientar a necessidade da salvaguarda preventiva deste museu e da sua “reabertura”. O Museu de Escultura Comparada tem como vocação apresentar primeiramente uma técnica – o gesso, na sua divergência de estilos, - e ainda conservar e ensinar, mas a sua história incontornável apropriou-se da sua vocação. Um museu encerrado não cumpre o seu papel principal, o mesmo é dizer, não mostra, nem divulga, nem valoriza o seu acervo.

É uma questão técnica e de ética abrir as portas ao conhecimento nacional e mundial.

Afinal o que é um museu, quais as suas características e deveres?

Segundo o 3º artigo da Lei-Quadro dos Museus Portugueses:

Artigo 3.o Conceito de museu 1 — Museu é uma instituição de carácter permanente, com ou sem personalidade jurídica, sem fins lucrativos, dotada de uma estrutura organizacional que lhe permite: a) Garantir um destino unitário a um conjunto de bens culturais e valorizá-los através da investigação, incorporação, inventário, documentação, conservação,

⁸³ CORMIER, Brendan - *Copy Culture: Reproductions at the V&A and the ReACH Declaration*. in International Symposium: Learning from Objects. Copenhaga, 2018. Disponível em URL: <https://learningfromobjects.kunstakademiet.dk/essays/copy-culture/> [Consultado a: 28/10/18; 16:35h].

interpretação, exposição e divulgação, com objectivos científicos, educativos e lúdicos; b) Facultar acesso regular ao público e fomentar a democratização da cultura, a promoção da pessoa e o desenvolvimento da sociedade.

2 — Consideram-se museus as instituições, com diferentes designações, que apresentem as características e cumpram as funções museológicas previstas na presente lei para o museu, ainda que o respectivo acervo integre espécies vivas, tanto botânicas como zoológicas, testemunhos resultantes da materialização de ideias, representações de realidades existentes ou virtuais, assim como bens de património cultural imóvel, ambiental e paisagístico.⁸⁴

Como possível interpretação, um museu é um espaço do conhecimento, que permanece e se estimula através da contínua investigação, pois o seu bem maior é a educação para todas as faixas etárias, profissões e interesses pessoais. Podemos complementar que a função de um museu é também inventariar, documentar e conservar para fins de carácter expositivo.

O MEC não apresenta estas condições pois é um museu que se deixou estagnar, que não se encontra encerrado nem aberto, com profissionais se debatem contra a vocação e definição “elitista” do seu cerne, mas que em última análise acabam por ser os elitistas: usufruem do conhecimento oriundo do MEC sem nunca o divulgar.

Acesso público; Artigo 54.º, Regime de acesso 1 — O museu garante o acesso e a visita pública regular. 2 — O horário de abertura deve ser regular, suficiente e compatível com a vocação e a localização do museu, bem como com as necessidades das várias categorias de visitantes. 3 — O horário de abertura é estabelecido no regulamento do museu, de acordo com os critérios referidos no número anterior e deve ser amplamente publicitado. 4 — O horário de abertura é obrigatoriamente afixado no exterior do museu.⁸⁵

Sustentamos ainda com o código de ética do ICOM para museus, artigo nº 1.4, a nível de acessibilidade e artigo nº2.18, a nível da permanência de acervos. A tutela do museu deve assegurar os seus acervos para que estes sejam regularmente acessíveis a todos os visitantes durante horários e períodos regulares, com atenção diferenciada aos

⁸⁴Lei Quadro dos Museus Portugueses. 2004, Artigo 3º, p. 1 Disponível em URL: <http://www.arteco.pt/Ficheiros/Bibliografia/1912/1912.pt.pdf> [consultado a: 19/03/2018; 9h16]

⁸⁵ *Ibid*, p. 7.

portadores de necessidades especiais. Deve também garantir que os acervos (permanentes e temporários) e as suas respectivas informações, corretamente registradas, sejam transmitidas às gerações futuras nas melhores condições possíveis, considerando os conhecimentos e os recursos disponíveis.⁸⁶

Voltando à leitura dos artigos do código de ética do ICOM, nº 2,3 e 4:

3 — Os museus mantêm acervos os conservam em benefício da sociedade e do seu desenvolvimento Princípio: A missão de um museu é de adquirir, de preservar e de valorizar seus acervos, a fim de contribuir para a salvaguarda do patrimônio natural, cultural e científico. Seus acervos constituem um importante patrimônio público, ocupam uma posição particular ao olhar da lei e se valem da proteção do direito internacional. À esta missão de interesse público é inerente a noção de gestão racional, que abrange as ideias da propriedade legítima, de permanência, de documentação, de acessibilidade e alienação responsável.

3. Os museus conservam testemunhos primários para constituir e aprofundar o conhecimento. Princípio: Os museus têm responsabilidades específicas com a sociedade em relação à proteção e às possibilidades de acesso e de interpretação dos testemunhos primários reunidos e conservados em seus acervos

4. Os museus contribuem ao conhecimento, à compreensão e à promoção do patrimônio natural e cultural Princípio: Os museus têm o importante dever de desenvolver o seu papel educativo, de atrair e ampliar o público de sua comunidade, da localidade ou do grupo que eles servem. Interagir com a comunidade e promover o seu patrimônio é parte integrante do papel educativo dos museus.⁸⁷

⁸⁶ Código de ética do ICOM. 2007, pp. 6-12. Disponível em URL: <http://icom-portugal.org/multimedia/File/Cdigo%20tica%20-%202007%20-%20verso%20final%20pt.pdf> [Consultado a: 19\03\2018 às 10h20]

⁸⁷ *Idem.*

A arte é uma ferramenta que nos transforma.



Figura 7- “Carneiro” - restos do espólio do MEC provenientes do Mundo Português (1940) @ foto autora

Gostaríamos que esta dissertação em defesa do MEC e de todos os gessos presentes nos acervos museológicos fossem considerados como ferramentas de forte potencial didático-estético, deixando de serem conotados como um mero processo de passagem para a feitura final. O facto de se ver os taceiros não quer dizer que se aprendam “lições mortas”. Aceitar o gesso para que o possamos resguardar para o futuro. A arte, toda ela, em todas as suas formas e estados.



Figura 8- Carneiro, cavalo 2m de altura serrado ao meio @ foto autora

Aceitar é a responsabilidade enquanto conservadores da memória⁸⁸ histórica é pura ética que até hoje não foi respeitada. E não é preciso ir muito longe no próprio PNM. Se formos ao dito “carneiro”⁸⁹, antigo local onde depositavam os frades do convento, que atualmente serve de arrecadação a gessos que se encontram em péssimas condições e que fazem parte do acervo desta coleção. Os gessos estão sujeitos às inundações e depósito de lixo orgânico e não-orgânico que entra pelas ranhuras das escadas. Relatamos que quando fomos visitar este espaço peculiar as peças mais expostas às ranhuras das escadas (fig.7) estavam completamente ensopadas de água e esfarelavam ao toque. Como tal, a leitura de muitas destas peças está perdida. Ainda assim a ala maior, que está mais resguardada, é a que guarda as peças de maiores dimensões e seria bastante interessante restituir o corpo a estas peças pelo valor patrimonial inerente.

Aqui podemos ver claramente restos provenientes das moldagens da exposição do Mundo Português de 1940, cavalos e cruzadas de enormes dimensões, que estiveram expostos na Praça do Império, e que, infelizmente, estão serrados aos pedaços e outros tantos são amontoados de cacos indecifráveis.

Reparem no Padrão dos Descobrimentos que ainda hoje brilha monumentalmente em Lisboa. Como lamentamos não terem guardado e aproveitado outros gessos da Exposição do Mundo Português de 1940!

*Embora frágil e efémero, o gesso foi a matéria eleita para a divulgação da arte pela Europa, para imitar uma variedade de matérias nobre não alcançáveis e guarda em si, como uma espécie de fóssil, marcas do artista, perdurando no tempo para as gerações futuras.*⁹⁰

⁸⁸ GODINHO, Paula - *Usos da memória e práticas do património*. Lisboa, 2012

⁸⁹ Tal como Dr. Carnaxide, tivemos a oportunidade de ir visitar.

⁹⁰ FRADE, Marta *in* exposição: *Conservação e Restauro de Esculturas em Gesso*. Galeria da FBAUL 17 de Maio a 1 de Junho 2018.

2.3.Uma coleção em *Reall* exílio

Exílio (do latim exilium = banimento, degredo) é o estado de estar longe da própria casa (seja cidade ou nação) e pode ser definido como a expatriação, voluntária ou forçada de um indivíduo.⁹¹

Este Museu esquecido é exemplo de uma expatriação involuntária. Não que a coleção tenha vontade própria, por mais que o gesso tenha a peculiaridade de “respirar” e reagir consoante as agressões exteriores, mas sim inerentes ao conceito de museu, pois não cumpre as pequenas premissas de funcionamento cultural ou conceptual.

Começamos então por compreender este caso caricato. Quando se fala em escultura comparada estamos claramente a honrar o sonho de Diogo Macedo, como ainda de outros museus que hoje resplandecem na sua unicidade, como rica fonte didática. Mas quando abordamos os técnicos do museu sobre este conceito, e as suas respostas radicam na ingénua sustentação que isso é uma ideia elitístico-académica. “Afinal quem é que quer apreciar taceiros”? dizem.

Quando falamos do exílio do Museu de Escultura Comparada, não falamos da limpeza das peças e de obras no edifício para criar condições para a abertura da exposição em permanência. Estamos a falar do exílio na dissociação, quer histórica quer identitária, das peças expostas, exílio do gesso, excluído de um conceito museológico único em Portugal até hoje não compreendido- gipsoteca comparada e consequentemente exilada de um património nacional imaterial- um museu dos anos 60 congelado no tempo. E só então falamos no exílio de uma coleção jacente sob um manto de pó e das paredes que a guardam em degradação avançada.

O motivo desta dissertação pretende expurgar todo este preconceito obsoleto para com o gesso e especialmente com o Museu de Escultura Comparada de uma vez por todas.

É cada vez mais emergente a sensibilização e educação do público, quer dentro da faculdade, abraçando toda a comunidade académica, quer a sociedade em geral. Aquilo que hoje somos, aquilo que sabemos e fazemos, tem a ver com o nosso passado, com a nossa herança. E assim deveríamos usar as colecções científicas como uma ferramenta de formação para a difusão da nossa cultura patrimonial⁹².

⁹¹ Definição disponível em URL: <https://educalingo.com/pt/dic-pt/exilio> [consultado a:18/06/18 09:15h];

⁹² FRADE, Marta - *O regresso da colecção de gessos à reserva técnica de Escultura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*, in ARTIS: III Colóquio Academias FCG, 2016.

Na realidade pretendemos com esta dissertação expor todos os pontos controversos desta história, começando por ultrapassar o estigma do gesso e a sua aceitação na esfera museológica. Pretendemos fazer compreender que um conceito didático não pretende nem requer um público-alvo académico, requer antes a presença e reunião com a comunidade de pessoas que se deslocam ao PNM, sendo consequentemente um espaço para reeducar e reintegrar esta linguagem plástica na esfera artística. Pretendemos sublinhar a necessidade de uma evolução para o MEC e sobretudo para o PNM, para que se livrem do risco de se tornarem\serem obsoletos.

E, em última instância, pretendemos propiciar a possibilidade de abrir as portas a este museu - que tem uma voz tão usual e tão própria. Mesmo como joia renegada neste monumento conventual e com marcas do tempo (pó, humidade, tijoleira degradada, sinalética típica dos anos 60), o seu discurso já faz parte do património imaterial do país, mesmo sem Portugal o saber.

2.3.1. Entre a alienação e a dissociação

Ao longo desta dissertação, como já temos mencionado, critica-se o misto de confusões e desentendimentos para com a integridade física deste património imaterial – deveras imaterial face a dissociação que lhe advém⁹³.

A identidade e memória da arte estão sujeitas às mudanças conceptuais, políticas e económicas, perdendo por vezes a dita “aura” de W. Benjamin, mas os cinco sintomas da dissociação de Marleen Steinberg aplicam-se todos ao estado atual do MEC. Esta enumera-os da seguinte forma: amnésia, despersonalização, desrealização, confusão identitária e por último, mudança de identidade⁹⁴.

É então a dissociação presente no Museu de Escultura Comparada face à sua própria existência no Palácio Nacional de Maфра a responsável por uma tabuleta numa porta fechada, por de trás do balcão de atendimento do próprio torreão sul no piso térreo. É deveras essencial a sua reintegração na esfera artística para que possamos apreciar o seu valor inestimável. Não deixa de ser vital a questão da conservação desta *reall* coleção que

⁹³ ALVES, Alice Nogueira, FRADE, Marta - *The tenth «sense» of preventive conservation: the inventory and study of the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon collections*, in *Intangibility Matters* 2017, p. 4: « the dissociation factor may be related with misinterpretation, ignorance or negligence regarding the value given to the object by a given community. Taking actions that undermine this aspect may lead to the loss of the object’s symbolic value».

⁹⁴ STEINBERG, Marleen - *The stranger in the mirror. Dissociation*, New York, 2001, p. 31.

se pode ramificar em outras duas partes na mais-valia para o edifício e roteiro do PNM e noutra parte para conservação curatorial histórica de um museu dos anos 60.

Nas palavras de Guilherme d'Oliveira Martins: *devemos proteger o património cultural que abrange o património construído e material, o imaterial e a criação contemporânea, e não o deixar ao "desbarato",*⁹⁵

É tempo de agitar as fundações deste Palácio monumental, limpar o pó que encobre a vista e tocar os sinos a rebate⁹⁶!



Figura 9 Tabuleta da porta de entrada do MEC in Jornal de Mafra, 30/03/2018

Conservar é valorizar. E este museu integrado num marco monumental e nacional é quem mais precisa desta revalorização e inserção na contemporaneidade. Valorizar a história é readaptá-la à linguagem do séc. XXI. Conservar vai para além da preservação dos danos físicos, alcança a memória, a identidade das peças e o próprio espaço. Só assim é que estes existem, se ninguém os conhece, nem que Mafra detenha este marco gigante, quem irá falar, estudar, inventariar, registar ou até mesmo defender?

⁹⁵ Notícias ao minuto - *Oliveira Martins defende proteção do património cultural. 18 Abril 2018:* «O património cultural não se refere apenas ao passado, mas à permanência de valores comuns, à salvaguarda das diferenças e ao respeito do que é próprio, do que se refere aos outros e do que é herança comum». Disponível em URL:

<https://www.noticiasao minuto.com/cultura/994812/oliveira-martins-defende-protecao-do-patrimonio-cultural> [consultado a: 19/04/2018; 14h37];

⁹⁶MARTINS, Andreia in *Jornal RTP - Governo e Tribunal de Contas dão aval à requalificação dos sinos de Mafra. 14 Março 2018.* Disponível em URL: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/governo-e-tribunal-de-contas-dao-aval-a-requalificacao-dos-sinos-de-mafra_n1063858 [consultado a: 03/04/2018; 14h00];

*Without knowing what gives value to an object, the reason why it belongs to a given collection, this object doesn't fulfill any function, being "forgotten" in the storage, far from everyone*⁹⁷

Os “decisores institucionais”⁹⁸ têm como responsabilidade de valorizar o que já foi legitimado. Maфра foi alvo de crítica há tempo de mais, por ser conotada como um “ermitério”⁹⁹. Não é justo que o seja: apelamos à criação de novas estratégias e estímulos para a comunidade, quer mafrense, quer nacional. Precisamos de consciencializar para a necessidade de um programa educativo próprio e de um serviço de comunicação eficaz, sem os quais estes espaços museológicos (incluindo o próprio PNM) são ilegíveis. É urgente que o detentor deste património, de tantas potencialidades benéficas museológicas, didáticas e culturais, se atualize e avance no tempo nos devidos sectores museológicos. Sejam ambiciosos: queiramos juntar o espírito futurista de Marinetti¹⁰⁰ com o ecletismo de Pamuk¹⁰¹!

2.3.2. Gipsotecas “como as de lá de fora”

Temos vindo a apontar a unicidade deste museu, mas sem expressar o que ela realmente significa. Quando mencionamos que o MEC é deveras um assombro museológico que não é compreendido pela própria instituição tutelar queremos dizer que, por mais que existam gessos em todos os palácios nacionais, fundações, museus, escolas e afins em Portugal, esta é a única coleção selecionada para constituir um museu.

O Museu de Escultura Comparada nunca poderá ser uma gipsoteca como as que existem no estrangeiro, mas poderá ter a legitimidade e visibilidade das outras¹⁰². Ou seja, o conceito do Museu de Escultura Comparada nunca foi entendido nem a razão da sua existência devidamente justificada. É muito mais que uma junção de duas coleções. Os

⁹⁷ ALVES, Alice Nogueira, FRADE, Marta - *The tenth «sense» of preventive conservation: the inventory and study of the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon collections*, in *Intangibility Matters* 2017, p. 3.

⁹⁸ MELO, Alexandre - *Arte (O sistema da arte contemporânea)*, Lisboa, 2002, p. 12.

⁹⁹ Termo utilizado em: CARVALHO, Armindo Ayres de - *D. João V e a arte do seu tempo: arquitectos de El Rei D. Pedro II e D. João V*, 1962.

¹⁰⁰ Filippo Tommaso Marinetti (Itália, 1876-1914), impulsor do movimento futurista publicado no jornal “*Le Figaro*” a 20/02/1909.

¹⁰¹ Orhan Pamuk (Turquia, n.1952), vencedor do prémio Nobel da literatura de 2006 com o livro «Museu da Inocência» e seguidamente na conferência do ICOM.

¹⁰² Exemplos disponíveis em URL: o Musée du platre reuni - <http://www.museeduplatre.fr/> ; Université Paul Valéry Montpellier- <https://www.univ-montp3.fr/fr/musee-des-moulages> ; Atelier d'art des musées nationaux- <http://ateliersartmuseesnationaux.fr/> [consultado a: 12/08/18; 20:30h]

moldes do MEC representam algo mais curioso, são o reflexo de um estado já degradado do original, mas que preserva uma leitura melhor dos seus estados atuais.

É que esta coleção tem sido tão polémica, não só pela seleção das suas peças, mas também deixar os tacelos visíveis, o que a torna mais interessante ao revelar o lado técnico-artístico das moldagens e permitir a aprendizagem da *assemblage* dos vários moldes além da gravação do tempo. Pois é isto que elas estão a figurar, tempo e memória. Daí termos dito que as obras não se representam como os originais, a que acrescentamos que elas também não querem¹⁰³, pois seriam meras réplicas.



Figura 10- Réplicas com o estado de degradação que apresentavam na altura da realização do molde¹ @Foto da autora

Retomando a história desta coleção, os gessos de Escultura Comparada de Mafra foram moldados a pedido de Diogo de Macedo, sabendo ele que estes estariam já em vias de degradação acentuada, para que se não perdessem de vez. O que acontece é fascinante, pois foram desde logo desprezados e nunca bem aceites, mas o artista nunca desistiu e, pela falta de um referente institucional formou, a nosso ver, um museu único e imperdível.

Trata-se de um museu de arte tumular ou de monumentos nacionais com cinco secções de arte francesa e italiana, e é um marco e uma crítica ao que se expõe em museus desta tipologia. Diogo de Macedo “profetiza” para além do próprio conceito de escultura comparada, abraça a potencialidade da escultura, mais precisamente a dos moldes de gesso e eleva-os a um outro nível. E por mais que sejam rejeitadas pelas suas imperfeições e as tornem órfãs

da sua origem histórica, no acerto final a vitória pertence-lhes, pois são elas a cura para os seus originais.

Se repararmos na listagem detalhada de Alexandre Mascarenhas (Docente no IFMG) poderemos apenas “comparar” dois casos com o que acontece em Mafra. O Instituto Estadual do Património Artístico de Minas Gerais, Brasil¹⁰⁴ e o Museu dos Calcos

¹⁰³ SONTAG, Susan - *Contra a Interpretação*, 2004, p. 14: « A minha reivindicação da autonomia da obra de arte — sua liberdade de não "significar" nada — não exclui a consideração do efeito ou impacto ou função da arte, desde que se pressuponha que nessa atuação do objeto de arte como objeto de arte, o divórcio entre o estético e o ético não tem sentido».

¹⁰⁴ MASCARENHAS, Alexandre - *António Francisco Lisboa: moldagens de gesso como instrumento de preservação da sua obra e o processo construtivo nas oficinas de escultura em Portugal a partir do século XVIII*. 2014, p. 200.

e Escultura Comparada Ernesto de la Cárcova- Buenos Aires, Argentina¹⁰⁵. Em ambos os casos é praticada uma museologia didática para com o gesso, como biblioteca-acervo, e, separadamente, ambos se dedicam à exposição da técnica dos moldes de gesso e à comparabilidade da escultura.

No caso do IEPA de Minas Gerais, referimos o núcleo dos doze profetas, atribuído à cadeira de moldagens da Universidade de Arquitetura da década de 60. Segundo Mascarenhas este núcleo no IEPA tem sido a salvaguarda das vinte e oito reproduções, espalhadas por Minas Gerais, que por diversas vezes já foram alvo de vandalismo. E é possível encontrá-las na ala do Edifício da Romaria onde, para além de estarem expostos taceiros, se expõem as próprias “camas de gesso”,¹⁰⁶ de forma a manter o corpo escultórico todo montado.

Já o caso do Museu dos Calcos e Escultura Comparada Ernesto de la Cárcova de Buenos Aires é, segundo vários autores, o melhor exemplo de escultura comparada e de museu de gessos, atual em todos os seus aspetos. Tivemos a oportunidade de contactar o museólogo Mariano Nicolás, que teve a gentileza de explicar a origem do museu e da coleção exposta.

Uma vez mais esta gipsoteca nasce no seio das *Bellas-Artes* (1921), porém a sua coleção é oriunda das comissões do ensino artístico de 1910 até 1950 com diversas proveniências da Europa e de recentes incorporações da América central. O Museu reúne mais de cinco mil anos de história permitindo ainda expor réplicas exatas dos moldes originais que estão expostos no *British Museum*, Louvre ou até mesmo Florença.

O museu teve três intervenções na sua infraestrutura: no início a Escola Superior de Belas-Artes da Argentina apropriou-se de uma antiga cavalaria que em 1921 se tornou edifício, ficando o museu acondicionado no *hall* da escola. Depois, em 2005, acrescentaram uma nova sala de “Arte Mesoamericana e Andina e em 2010 e novamente em 2012, houve uma grande intervenção formando-se o que é hoje a Universidade Nacional das Artes com modernização das instalações e quase total restauro dos gessos e um programa museológico.

¹⁰⁵ *Ibid*, p. 74.

¹⁰⁶ *Ibid*, pp. 195-201.



Figura 11-Exemplo da dinâmica entre os panejamentos contemporâneos e a coleção antiga animando os visitantes no *Museo de Calcos y Escultura Comparada*, Argentina¹⁰⁷

No primeiro exemplo, o do IEPA, as moldagens referidas não são expostas como no MEC, nem se pode usufruir da sua visão, mas estão ao serviço de uma conservação preventiva a qual permite mediar uma memória artística e salvaguarda patrimonial. Contudo, o segundo exemplo chama a nossa atenção pela dinâmica e contemporaneidade, dando-nos uma visão nova das peças do antigo.

Posto isto, pode-se começar a compreender a peculiaridade do MEC. No caso do MEC as peças não são réplicas das cópias originais dos grandes museus mundiais, são antes moldagens de pormenores presentes em monumentos e arte tumular, todos eles oriundos de Portugal, França e alguns de Itália. Muito mais que um mero expositor de gessos e de uma ferramenta imprescindível para o conhecimento patrimonial nacional, é um conjunto expositivo inigualável dado a sua especificidade escultórica, pedagógica-didática, que perpetua um conhecimento técnico caracterizante de uma outra época mercantil no campo artístico e evidencia uma museologia que personifica a maneira de pensar dos anos 60.

¹⁰⁷ Imagem disponível em URL: https://museodelacarcova.una.edu.ar/noticias/inauguracion-de-la-exposicion-dialogo-con-el-patrimonio-pastorini-romano_20400, [Consultado a 10/07/2018, 11:30h].

2.4.O Reall edifício – Condições

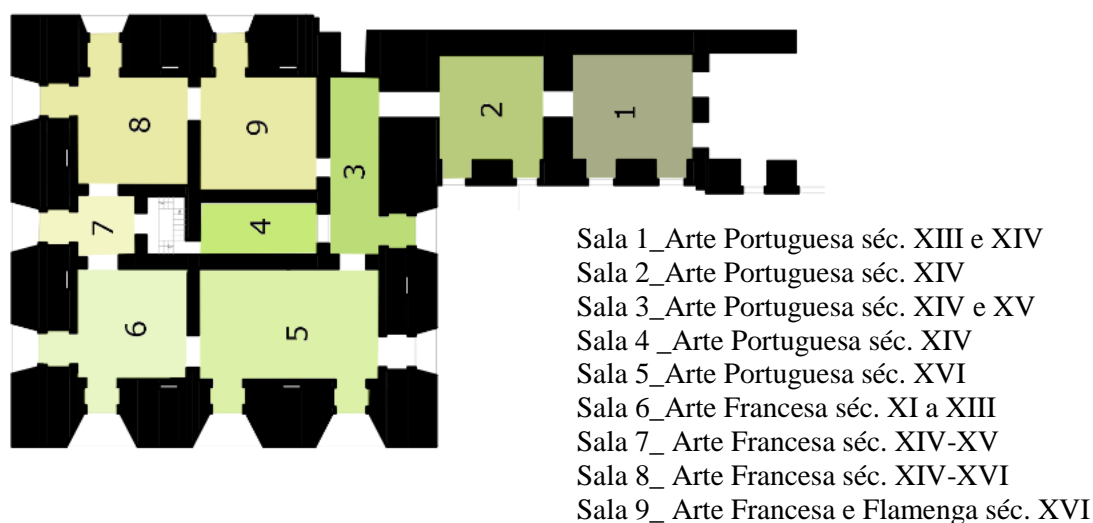


Figura 12- Planta do MEC @ Ana Sofia Lacerda

O edifício do Palácio Nacional de Maфра dispõe de características únicas no Património Nacional e Mundial. A sua arquitetura obra durante o reinado de D. João V é um fenómeno de monumentalidade que ainda hoje pode ser sentido como arrebatador. Já José Saramago no «Memorial do Convento» o comparou pela sua magnitude à imensidão de Deus e à basílica de S. Pedro de Roma.¹⁰⁸

Numa outra vertente, o Museu acolhido nas nove dependências do paço mafrense ilustra uma vez mais um traço relevante da história museológica portuguesa¹⁰⁹. Se refletirmos sobre os museus inseridos em paços reais ou na reconversão destes em museus, constatamos que, até à segunda metade do século passado, só existiam instituições museológicas instaladas em edifícios adaptados¹¹⁰, sendo que os primeiros três museus a serem construídos de raiz em Portugal foram o Museu José Malhoa (1940), o Museu do Caramulo (1959) e o Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (1969)¹¹¹, este último privado.

¹⁰⁸ SARAMAGO, José- *Memorial do Convento*: «Quase tão grande como Deus é a basílica de S. Pedro de Roma que el-rei está a levantar», 1982, p. 12.

¹⁰⁹ O MEC apresenta influências da estética museográfica da Exposição Henriquina 1960. Ver mais em: *Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique. Exposição henriquina*, 1960.

¹¹⁰ BAIÃO, Joana- *Museus. Arte e Património em Portugal- José de Figueiredo (1871-1937)*, 2015, p. 246.

¹¹¹ *Ibid*, p. 409.

Na verdade, o real palácio, devido a fatores económicos dos tempos que correm, não se encontra no seu melhor e constante é a sua degradação. Do mesmo modo a conservação patrimonial fica muito aquém da necessária para um monumento desta magnitude. O PNM sobrevive das receitas estatais e, como museu, é uma organização sem fins lucrativos – recorde o capítulo 2.2. Ainda assim é feita uma constante avaliação do que é mais urgente restaurar de tempos a tempos, mas não de tudo o que é necessário.

Os tempos que correm têm sido de turbulências ambientais e o próprio Edifício Real tem sofrido fortes agressões. As salas do torreão sul, onde se encontra o Museu de Escultura Comparada, sofrem por oscilações térmicas e humidade, principalmente junto às janelas e na antiga tijoleira que desde então não teve manutenção e se encontra esfarelada em certas salas, há manchas de humidade que empoalam a tinta e a fazem estalar ao ponto de completa escamação, sob o pó acumulado nas peças (que apesar de tudo é um manto que as preserva das deteriorações climáticas das salas).

Mas com casos tão prementes como o dos famosos carrilhões cujos sinos se encontram em risco de queda dada a falta de conservação das estruturas, o PNM tem colocado a revitalização do MEC em segundo plano, ainda que desde o ano passado (2017) tenha havido indicações de mudança¹¹².

3. M.E.C - Uma cápsula no tempo

3.1. Missão e objetivos

*La questione es hasta qué punto estos nuevos museos o centros de arte, más conscientes de la pluralidad y porosidade que adquieren conceptos como identidad y comonidad en el mundo contemporaneo, llegan a retar la ideologia subyacente em el museo tradicional. Es evidente que consiguen relativizar la nocion de identidad por el simple hecho de alterarla cuantitativamente, multiplicandola. Pero? Es suficiente este cambio cuantitativo para difuminar el sentido delimitador y normativo de los museos del siglo XIX?*¹¹³

¹¹² Diário de Notícias - Museu de Escultura fechado há 44 anos no Palácio Nacional de Maфра quer reabrir. 2 Julho 2017. Disponível em URL: <https://www.dn.pt/lusa/interior/museu-de-escultura-fechado-ha-44-anos-no-palacio-nacional-de-maфра-quer-reabrir-8607166.html> [Consultado a: 07/08/2018, 18:00].

¹¹³ JIMENÉZ-BLANCO, Maria Dolores -Una historia del museo en nueve conceptos, 2014, p. 113.

Sendo o nosso único objetivo com esta dissertação abrir as portas do MEC, debatemo-nos com o porquê da conservação e valorização deste “pequeno grande” museu.

Os museus surgem na história para as elites, mas hoje a “elite” somos nós. Somos interessados e insaciáveis curiosos na constante procura e absorção do ontem que enriquecerá o amanhã.

*O Museu da Inocência*¹¹⁴, obra do escritor turco galardoado com o prémio nobel da literatura, Orhan Pamuk é um romance que quebra as barreiras da ficção até chegar à materialização física de um museu de grande sucesso. Pamuk escreve 74 capítulos, cada um correspondente a uma vitrine do museu onde o protagonista, um jovem apaixonado, vai descrevendo e depositando os objetos que vai “subtraindo” à sua amada e que vão contando a história da sua paixão e, simultaneamente, do tempo em que vive. Com objetos dos vários encontros e percursos, Pamuk acabou por fundar em Istambul, na alegada casa da amada do romance, o dito museu que teve um enorme sucesso e que mais tarde apresentou na palestra que fez na conferência do ICOM de julho de 2016 em Milão. A sua crítica revolucionou a esfera museológica e mundial quando apresentou o catálogo e os artigos no *The Art Newspaper* e *La Republica* o seu grandioso *Manifesto Pelos Museus*¹¹⁵.

O Dr. Jorge Carnaxide intitula o MEC de “projeto romântico” e terminamos com este exemplo, pois acaba por conciliar o “romantismo” desta história que começou no fim do séc. XIX e chegou até nós, passando de mão em mão, mas, de modo especial, pelas de Diogo de Macedo, que aqui encarna Kemal, o herói de Pamuk, na sua visão colecionadora de “despojos” que na realidade são “ouro-branco” e contam variadíssimas histórias, na beleza incomparável e imperfeita do gesso.

A coleção existe “perdida” por entre a riqueza da biblioteca, da basílica, da vida conventual, do mobiliário, do quotidiano real, da história da arquitetura, da história da escultura proveniente da escola de Escultura Mafra.

A coleção existe e está aqui, dissemos com este estudo.

¹¹⁴ PAMUK, Orhan- *O museu da inocência*, 2010.

¹¹⁵ MARTINS, Rui Jorge.- *Orhan Pamuk, Nobel da Literatura: «Nos museus temos História, mas o que precisamos é de histórias»*, Disponível em URL: www.snpcultura.org/nos_museus_temos_historia_mas_precisamos_historias.html [Consultado a 01/01/2018; 17h00]

Afirmámo-lo também com a proposta de um catálogo e uma atividade no contexto do Ano Europeu do Património Cultural, realizada em 9 de junho de 2018, presentes em anexo E.

Pensamos que este é o primeiro passo para reanimar o MEC: dar-lhe visibilidade.

Falta-nos ainda para concluir este percurso salientar a importância de uma técnica¹¹⁶ e requerer que seja reconhecida como património imaterial da humanidade¹¹⁷..

Passemos, pois, ao próximo passo: valorizar.



Figura 13- artigo no Jornal de Mafra, 9 de Junho 2018

3.2. Gesso, um *tabu*

*...todo o homem sabe o que tem, mas não sabe o que isso vale.*¹¹⁸

Se repararmos o gesso acompanha-nos desde da antiguidade clássica, pois encontra-se presente em quase todas as manifestações ornamentais¹¹⁹ dos gregos, romanos e egípcios.

¹¹⁶ FRADE, Marta, 2016, p.81: «O conhecimento e o reconhecimento da técnica tradicional a par da área de conservação e restauro permitem o encontro do passado com o futuro através do presente.».

¹¹⁷ Ver Cap. 3.4.

¹¹⁸ SARAMAGO, José - *Memorial do Convento*. Lisboa: Caminho, 2005, p. 105

¹¹⁹ MASCARENHAS, Alexandre, 2014, p. 24.

Na arquitetura mourisca dá-se o triunfo da manipulação e aplicação do gesso.

Já no renascimento são implementadas as primeiras medidas de preservação da “forma perdida”¹²⁰ (graças ao crescente interesse das escavações onde são encontrados diversos marcos escultóricos) e é daqui que partem os vários moldes que irão ser mercantilizados de uma forma exaustiva¹²¹ até ao fim do séc. XVIII.

No barroco o gesso é utilizado, uma vez mais, na grande ostentação ornamental e de novo do neoclássico à *Art-déco*.

O gesso não serve apenas de enchimento de moldes para enformar réplicas exaustivamente. O gesso encorpa e enforma a memória.

*Sonho, talvez por isso, há muito, com a realização de um museu de arte-comparada em Portugal, isto é: um museu-escola, com uma oficina anexa, de moldagens plásticas e reproduções gráficas, um documentário escolhido e necessário para o ensinamento da escultura e para consulta fácil dos artistas que destas coisas vivem e com elas sonham.*¹²²

Graças a Diogo de Macedo que tudo fez para conservar as tradições e que zelou pela valorização da aprendizagem artística e técnica, podemos hoje estar a debater a identidade e importância do gesso, mas infelizmente o Museu de Escultura Comparada de hoje não corresponde ao que ele sonhou. O MEC acaba por ser um mero gabinete de objetos “obscenos”¹²³ no Palácio Nacional de Mafra.

¹²⁰ *Ibid*, p. 28.

¹²¹ MENDONÇA, Ricardo Jorge dos Reis, 2014, p. 186

¹²² MACEDO, Diogo de- *Iconografia Tumular: Subsídios para a formação de um Museu de Escultura Comparada*, 1934, p. 7.

¹²³ Sala patente no Museu de Arqueologia Nacional de Nápoles que conta uma história fascinante. O acervo exposto nesta sala museu proveio de Pompeia e quando em 1819 o Rei Fernando I visitou o museu ficou chocado com o conteúdo erótico de determinadas peças mandando assim enclausurá-las neste gabinete que outrora se chamou “Gabinete de Objetos Obscenos”, onde só podiam entrar pessoas maiores e com maturidade para encarar o assunto. Esta sala teve várias tentativas de reabertura durante os séculos XIX e XX mas apenas oficializada no ano 2000. Ver mais em: Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Disponível em URL: <https://www.viajenahistoria.com.br/museu-arqueologico-nacional-de-napoles/> [Consultado a 22/02/2018, 15h26].

3.3. *Genius Loci*: Património imaterial:

É da Roma Antiga que partimos para o último pressuposto deste capítulo. Diz-se que os romanos acreditavam numa *força que produz e sustenta a vida*¹²⁴, a qual chamavam de *genius*, como um ser independente, um espírito guardião da criação ou do próprio ambiente envolvente, do qual determinaria o carácter e essência dos mesmos.

Esta crença antiga tem perdurado no tempo, ainda que sem a mesma denominação. Se repararmos é a certos lugares que muitas das vezes vamos buscar inspiração.¹²⁵ Quer isto dizer que existem fatores inexplicáveis em certos ambientes que os tornam únicos para a sensibilidade humana.

*Così scrive Goethe: «È evidente che l'occhio è educato dalle cose che vede fin dalla fanciullezza e perciò i pittori veneziani devono vedere ogni cosa più gioiosa di tutte le altre persone.»*¹²⁶

Este conceito de *espírito do lugar*, inicialmente aplicado a paisagens e urbanizações, também se estendeu pelo desenvolvimento arquitetónico, ao que Norberg-Schulz define *spirito del luogo artificiale*, lugar de comunhão de sensações e de misticismo entre ordem e equilíbrio na própria arquitetura¹²⁷. Conseguimos encontrar tais características em Roma, de onde parte este conceito, e rapidamente notamos toda a

¹²⁴ COSTA, Riceles Araújo in *Revista Vitruvius: Arqutextos*, 2008. Disponível em URL: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/08.093/170> [consultado a: 09/06/18; 20:30h]

¹²⁵ NORBERG-SCHULZ, Christian - *Paesaggio, Ambiente, Architettura*, 1986, p.18: « il genius loci é una concezione romana, secondo una antica credenza ogni essere «independente» ha il suo genius, il suo spirito guardiano. Questo spirito dà vita a popoli e luoghi, li accompagna dalla nascita alla morte e determina il loro carattere o essenza. Persino gli dei hanno il loro genius, fatto che spiega la natura fondamentale della concezione. Il genius denota così che una cosa «esiste». O che essa «vuole esistere» per usare le parole di Louis Kahn. Non è necessario qui addentrarsi nella storia dell'idea di genius e nelle sue relazioni con il daimon dei greci. È sufficiente puntualizzare il fatto che gli antichi esperirono il loro ambiente come costituito di caratteri definiti. In particolare riconobbero essere di importanza vitale il venire a patti con il genius della località in cui doveva avere luogo la loro esistenza. Nei tempi passati la sopravvivenza dipendeva da un «buon» rapporto con il luogo, in senso fisico e psichico. (...) Durante il corso della storia il genius loci è rimasto una realtà viva, anche quando non stato espressamente nominato come tale. Artisti e scrittori hanno trovato la loro ispirazione nel carattere locale e hanno «spiegato» i fenomeni sia della vita quotidiana che dell'arte, riferendosi al paesaggio ed al contesto urbano. ».

¹²⁶ *Ibid*, p. 18, tradução livre do italiano: «Então Goethe escreve: "É claro que o olho é educado pelas coisas que vê desde a infância e, por isso, o pintor veneziano deve ver tudo mais alegre do que todas as outras pessoas.».

¹²⁷ *Ibid*, p. 69 – Tradução livre do italiano: «Há lugares artificiais que comunicam sensações intensas da variedade e mística das forças e lugares naturais em que a intenção primordial foi transmitir a manifestação de uma ordem geral abstrata e lugares onde as forças e a ordem alcançaram um equilíbrio abrangente.».

ambiência inerente que se preserva até aos nossos dias, Grécia, Egipto, Paris, Amesterdão até a nossa Lisboa são exemplos do espírito do lugar em urbanizações. Até aqui somos capazes de acompanhar, agora como aplicar isto ao MEC?

Bastar-nos-ia exemplificar com o Louvre. Reflexo de uma era iluminista e da arte do séc. XVIII, duma coleção particular do rei aos *salons*, de academia de Belas-Artes a museu público, configura o ambiente cénico e intransmutável da capital francesa. Do mesmo modo o MET de Nova Iorque ou o Guggenheim testemunham um espírito único e incomparável como portal cultural.

Na verdade, é do relacionamento dos objetos expostos com o próprio lugar que este “espírito” resulta como identidade.

É importante referir que o arranjo do MEC se encontra segundo as indicações de Diogo de Macedo e mãos de Ayres de Carvalho, com a exceção de duas peças, que foram posteriormente arredadas para a primeira sala, aparentando a mesma curadoria desde a sua oficialização. Quer isto dizer, que o MEC é talvez um dos últimos exemplos vindo diretamente dos anos 60.

O próprio ar das salas gera uma aura temporal museológica inigualável. As fichas técnicas das peças revelam um teor de conhecimento e curiosidade bastante superior aos por que optámos na contemporaneidade. Aquele espaço preserva mais que uma essência de um lugar, preserva uma memória, uma identidade e a evolução didática-teórica das noções de museologia.

Referimo-nos anteriormente a uma identidade, a uma prática ou até mesmo ao próprio património do MEC como “imaterial”.

Segundo a definição da DGPC, o conceito de *Património Imaterial está sempre associado a pessoas, pois são elas que garantem a sua existência, vivenciando-o e transmitindo às gerações futuras uma técnica tradicional*¹²⁸. Este conceito é muito abrangente pois vai desde os saberes aos modos de fazer, às formas de expressão, celebrações, festas, lendas, costumes, como ainda outras tradições. Pretende-se com este leque abrangente conservar com respeito as mudanças socio-históricas da humanidade para as transmitir às gerações futuras.

O MEC, um museu que reúne obras didático-pedagógicas demonstrativas da técnica dos taceiros, a técnica tradicional que deixou de ser vivenciada, transforma-se num forte candidato a Património Imaterial.

¹²⁸ Kit de Recolha de Património Imaterial, DGPC, IMC, 2011, p. 3

A execução de taceiros, - não nos estamos a referir à conservação dos moldes dos taceiros, - a salvaguarda da memória de uma técnica e saber extinto, são atributos expressos para a definição de Património Imaterial.

Isto não significa que já não se façam moldes a originais, mas o molde de taceiros utilizado para a realização das réplicas foi substituído pelo silicone, sendo esta uma técnica mais rápida e prática, fruto do desenvolvimento tecnológico industrial.

Tal como Diogo de Macedo fez perpetuar informações da quantidade de taceiros necessários para realizar cada obra¹²⁹, - como podemos ver no catálogo em anexo, os túmulos da Infanta Portuguesa constituído por 115 taceiros e o da D. Beatriz de Gusmão por 338 taceiros, - é nosso dever garantir uma transmissão contínua dos nossos conhecimentos, práticas e tradições. Assim nós devemos tomar consciência do património que detemos e zelá-lo para a sua perpetuação.¹³⁰

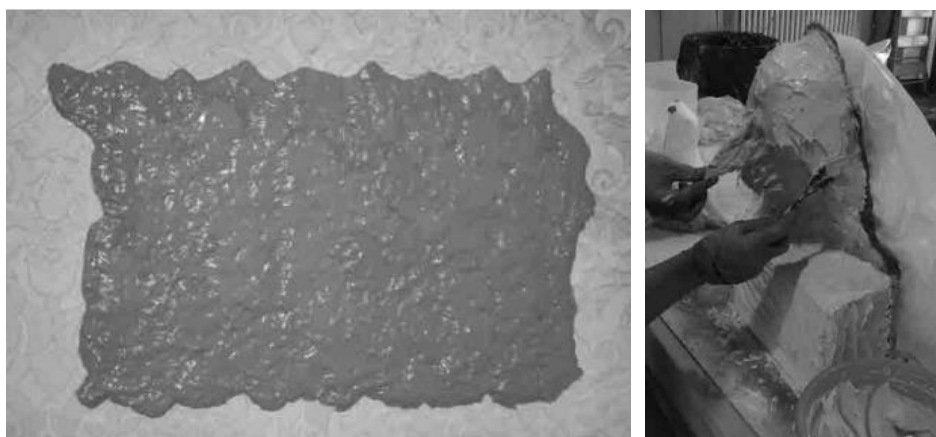


Figura 14- Molde de silicone @Marta Frade, 2016, p. 78 / Figura 15-Aplicação do silicone @Marta Frade, 2016, p. 76

É com isto, exemplo de património material, de uma coleção inédita que sustenta um conceito académico para a valorização de uma técnica transmutável que salvaguarda o futuro dos seus originais, e património imaterial dum espaço incomparável congelado nos anos 60, que imortaliza até nós uma forma de pensar em arte e museus no séc. XX.

¹²⁹ CARNAXIDE, Jorge, 2010, Cap. 4, p. 24.

¹³⁰ DAMÁSIO, António- *A estranha ordem das coisas*, 2017 p. 21: «cultura» se refere às manifestações dos feitos intelectuais considerados coletivamente, e, a menos que se indique o contrário, o termo refere-se à cultura humana. As artes, o pensamento filosófico, as crenças religiosas as faculdades morais, a justiça, a governação política e as instituições económicas- mercados, bancos-, a tecnologia e a ciência (...) As ideias. As atitudes, os usos e costumes, e as práticas e instituições utilizadas para dirigir grupos sociais (...)tal como acontece com a noção de que as culturas são transmitidas entre povos e gerações.».

4. Designação do projeto – Caracterização

4.1. Um novo olhar sobre a coleção

Serão sem dúvida os jovens Mafrenses os futuros guardiões desta Gipsoteca, como intitulei há muitos anos na despreziosa brochura¹³¹ que então tive a honra de escrever. Que se abram de par em par as suas portas, que as figuras de antanho, carregadas de história e de beleza, possam respirar de novo lufadas de ar fresco e de cultura.¹³²

Os benefícios que o museu traria para sociedade se fosse realmente aberto ao público permanentemente estariam para além das expectativas estimadas. Estamos a falar de uma “janela” aberta para o conhecimento e identidade. Permanecer com as portas fechadas traz prejuízos não só para os detentores patrimoniais, como ainda para a sociedade que não usufrui do seu conhecimento.

Os museus são espaços do sensível inteligível quer histórico, quer científico, quer passado, quer contemporâneo, fazendo ponte de ser humano a ser humano. A arte é valorizada pelos olhos de quem a vê, de quem a sente, de quem a respira, de quem a interpreta e com ela comunica. Sem esta intervenção humana a arte não o é: ela não se auto legitima. É a própria sociedade que a qualifica e desse mesmo modo cria identidade, cria memória, cria história.

Ter o museu fechado como salvaguarda do mesmo, devido à fácil deterioração e fragilidade que o gesso possui, não é solução, antes uma fuga à gritante falta de condições de manutenção e vigilância destas salas. O PNM atravessa dificuldades há já algum tempo e o pessoal é vítima delas, pelo excesso de tarefas e cargos de que estão incumbidos e que não permitem o funcionamento a 100%.

Por outro lado, o PNM e o MEC, por mais que ambos tenham vocações didáticas, são entidades/identidades diferentes e coexistem separadas uma da outra. Definir dois corpos separados para o discernimento das funções inerentes à especificidade estes dois

¹³¹ CARNAXIDE, Jorge, 2010, Anexo 5[Brochura de Ayres de Carvalho].

¹³² CARVALHO, Armino Ayres de, in Revista da ANBA, 1989, p.128.

espaços seria, a nosso ver, o primeiro passo a tomar face às circunstâncias da instituição museológica.

O PNM acarreta em si a tradição histórica vocativa-didática de um espaço temporal, o tempo da corte, da *reall* monarquia – de todo um habitat natural da realeza. Deste modo tem um papel essencial principalmente para as novas e futuras gerações de recriar uma época de *outrora*. Já o MEC revela ser um museu oriundo das primeiras academias, onde o aprendiz superava o seu mestre, das chamadas *guildas* (as antigas oficinas), onde viviam dos seus dons escultóricos. Por muito trágico que tenha sido para Diogo de Macedo a ida do MEC para Mafra, a nosso ver cumpriu-se um papel incalculável de repor a história que Mafra teve, ao abrigado a primeira Escola de Escultura Nacional.

Sendo Mafra, a maior seguidora de escultura barroca, com alguns dos mais importantes referentes importados e realizados em Portugal no Séc. XVIII, é impensável que despreze uma sequência de escultura que decorre do sec. XI-XIII a XVI e que levaria o PNM a beneficiar de uma excelente introdução à sequência da escultura barroca (podendo ainda tirar proveito das novas tecnologias para fazer a ligação ao séc. XVII, em falta). O próprio PNM teria todo um percurso dedicado à escultura oitocentista, iniciando pelo MEC com um roteiro nacional e alguns exemplares internacionais dos desenvolvimentos escultóricos, terminando com o seu espólio inédito de originais em pedra e modelos em barro¹³³.

Este é uma das justificativas pertinentes para o MEC permanecer aberto ao público.

4.2.Proposta – Projeto

4.2.1 Estratégias museológicas

*As museums look to the future they are redefining their relationship to their past. New models of citizenship, changes in knowledge formations, and competing media environments have challenged museums to rethink both what they are as a medium and their role in society.*¹³⁴

¹³³ Esta proposta já foi em tempos proposta pelo Arquiteto Nuno Teotónio Pereira numa colaboração com o Prof. Dr. Fernando António Baptista Pereira (FBAUL) num relatório descriminado (consultável no Palácio Nacional de Mafra) e uma planta inclusive. Disponível em URL: <http://www-ext.lnec.pt/LNEC/DED/NA/arq/ntp/prjobr/img/mafra.jpg>

¹³⁴ KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara- *The museum as catalyst* in ICOM- Museums 2000: Confirmation or Challenge. Sweden, 2000.

Não podemos deixar de ter presente que, qualquer que seja a mensagem ou tipologias artísticas tratadas num museu, o mais importante é a função que estas casas cumprem nos dias de hoje: a educação artística e o conhecimento do passado. Ou seja, um museu como o MNAA ou como é o caso do PNM por mais que tratem de um tema “do antigo” não significa que não têm envolvimento com a contemporaneidade.

É por sermos contemporâneos, por vivermos agora, que precisamos de tomar consciência do peso do passado. Daí a necessidade de evoluir, de não “deixar ao abandono”, de nos preocuparmos com atingir diversos públicos e nos museus convocar e conviver com todo o tipo de comunidades.

De Duve diz que por mais que o desânimo tome conta de nós por ser uma tarefa que se torna difícil de dia para dia, “nós” seres modernos, conscientes e atormentados, iremos arriscar, na ingenuidade de lógicas e teorias sem fim.

No seguimento das palavras de Jiménez- Blanco (mencionadas na página 50), até quando vai chegar a unicidade conceptual e ideológica nos museus tradicionais, enfim, de todos os tipos de museus?

Toda esta incerteza pode ser quebrada junto das próprias instituições que passam por situações semelhantes à do MEC ou do PNM, pela unificação das vertentes e apoios dos colaboradores face à atualização de olhares e pensamentos dentro da própria instituição. Quando grupos estrangeiros optam por visitar tais lugares cabe à instituição acolher e transmitir de quem é aquela pátria, que parte do seu património detém e o que quer transmitir. Para isso foram criados estes espaços, desde os primeiros museus às primeiras exposições mundiais, como pequenos charmeiros culturais para alardear o espólio nacional, por meio de coleções sumptuosas e edificações monumentais.

Doravante este encargo institucional recai sobre os seus profissionais e sectores internos, tendo em conta que a grande polémica associada à política cultural do MEC é que um Museu não pode ser apenas um espaço expositivo.

A nossa solução para o MEC começaria por separar os corpos diretivos e passá-los de PNM-MEC, para <PNM> <MEC>, de forma a que o MEC cumprisse as suas funções enquanto corpo museológico. Só que para que isso seja possível será necessário dotar o PNM e conseqüentemente o MEC de meios financeiros, mas todos sabemos como é curto o “cobertor” do estado. Portanto propomos a sua semiprivatização, semelhante

àquela que sucedeu com os Parques de Sintra¹³⁵, o que aliviaria as funções da casa conventual, tão sobrecarregada por um corpo museológico de dimensões imensas.

Essa eventual semiprivatização permitiria também criar dinamismos outros, até porque as entidades privadas que se interessam por estas parcerias\pertencas vêm a realidade de ângulos alheios à sensibilidade e formação de quem gere este tipo de instituições.

Poder-se-ia então através de um corpo separado do PNM, criar finalmente os departamentos exclusivos às funções de Escultura Comparada.

Sugerimos um serviço de comunicação e imagem, responsáveis pela divulgação nos media tradicionais, mas sobretudo, nas redes sociais. Seriam também responsáveis pelo registo fotográfico das atividades, que seriam muito variadas no sentido de cativar públicos vários. Por exemplo poderiam criar um vídeo que aliasse algumas das esculturas com os seus pontos de origem o que poderia atrair uma clientela sénior com muito tempo livre e dificuldades de deslocação pelo país, e um outro que explorasse a feitura dos taceiros como incentivo à participação dos mais pequenos em ateliers de manualidades.

Aliás, estas e outras atividades permitiram estimular e incentivar a a criar laços através da vivência cultural¹³⁶. Os workshops serão parte integrante de um serviço educativo mais atual e dinâmico para os diversos tipos de público, haverá também visitas guiadas com especialistas e o museu estará sempre disponível a receber professores e alunos que se dediquem ao estudo das artes ou teorias estéticas nos variados graus de ensino. Ajudar a aprender a ver será parte integrante do objetivo que o MEC prepopõe cumprir.

Para isso poderão também contribuir convidados de campos diferentes em conferências, ou exposições associadas, bem como abordagens temporárias de artistas contemporâneos na interpretação\ reinterpretação de peças ou novas sugestões de percurso expositivo.

Teria também todo o sentido a criação de um departamento de investigação de toda a coleção que permitisse um estudo contínuo e inventariação nas plataformas museológicas recentes e reabilitação dos gessos presentes no “carneiro”.

¹³⁵ Sabe-se que esta proposta também é feita recentemente pelo próprio Presidente da Câmara de Mafra, que ambiciona obter um efeito “Monte da Lua” a todos os espaços culturais em risco de funcionamento: Tapada de Mafra, Museu de Escultura Comparada e Museu da Música

¹³⁶ DIAS, Andreia - *Guardiões de memória: fábrica de projetos*. in Congresso Matéria-Prima 2018, pp. 160-170.

*Inventariar é criar uma identidade. O acto do inventário dá nomes às coisas, divulga os objectos quando os regista, preserva-lhes a memória material e conceptual, arruma-os, disponibilizando essa memória num sistema de catalogação. Inventariar tem, portanto, uma importância que nunca será demais valorizar, quer como acção de conhecimento que as tutelas das políticas culturais e de gestão do património histórico-artístico deverão ter em conta, quer enquanto instrumento fundamental de comunicação desse conhecimento ao público.*¹³⁷

Para tal será provavelmente estabelecer relações com outras entidades, como por exemplo a FBAUL, que poderia também dar um grande contributo na conservação e restauro das peças. Poder-se-ia criar programas de estágio e protocolos de voluntariado especializado nos diferentes departamentos¹³⁸. Em correlação com os serviços educativos e apoio nos serviços de comunicação.

Seria ainda importante criar relações com outros institutos de modo a conseguir diálogos frescos e reconhecimento nacional, como por exemplo com o Museu Leopoldo de Almeida nas Caldas da Rainha, o maior detentor de escultura do séc. XX – do Estado Novo.¹³⁹

Um catálogo para este local é também, um pedido antigo¹⁴⁰ de todos os que passaram por este museu. A única proposta física que pudemos encontrar para além da documentação da DGEMN¹⁴¹. Foi o livro *Iconografia Tumular* de Diogo de Macedo, como ainda a “despretensiosa brochura” de Ayres de Carvalho, que não permitem uma leitura referencial.

¹³⁷CARVALHO, Maria João Vilhena de – *Escultura: Normas de inventário, Artes plásticas e Artes decorativas*, 2004, p. 13.

¹³⁸CARDOSO, Maria da Luz Nolasco - *A ação do voluntário como mediador nos serviços museológicos: valorização patrimonial e artística no Museu de Aveiro & Santa Joana in Congresso Matéria-Prima*, 2018: «Voluntários de ação educativa e de técnicas de serviço educativo em museus; Modificação e mediação entre os conteúdos programáticos dos serviços museológicos e dos diversos públicos; Participação nas práticas educativas não formais , a par das ações lúdicas e de educação pela arte; Construção de pensamento crítico sobre as ações criadas no âmbito do voluntariado».

¹³⁹Diário de Notícias- *Caldas da Rainha passam a ter maior núcleo museológico de escultura portuguesa*. 12 Maio 2017 : «O novo espaço museológico vai juntar-se aos três museus de escultura já existentes no Centro de Artes, criado na cidade em 1985, com a inauguração do Atelier-Museu António Duarte, o mais importante núcleo de escultura portuguesa do período do Estado Novo ». Disponível em URL:

<https://www.dn.pt/lusa/interior/caldas-da-rainha-passam-a-ter-maior-nucleo-museologico-de-escultura-portuguesa-8471398.html> [Consultado a: 07/05/18; 13h25].

¹⁴⁰ SOUSA, Ernesto de *apud* CARNAXIDE, Jorge, 2010, cap.4, p.9: «Esse museu [de escultura comparada] foi recentemente criado em Mafra. São para louvar o apuro da arrumação e o cuidado museológico com que se arquivaram os – infelizmente – poucos espécimes, todos de excelente execução. Lamenta-se, porém, a falta de um bom catálogo e, sobretudo, que o museu tenha sido instalado em Mafra, porque assim se afastou dos centros universitários uma instituição cujo mérito é essencialmente pedagógico.».

¹⁴¹ DGEMN- *Museu de Escultura Comparada: Gipsoteca*, 1963.

O potencial empreendedor da abertura deste espaço não se esgota aqui. O cruzamento do património do MEC com as diversas áreas de atividade empresarial de Mafra poderá permitir a criação de projetos interessantes em áreas muito diversas. Porque não criar reproduções de esculturas em suportes gastronómicos? Como o chocolate ou o pão? A imaginação é o limite.

Seria por isso também muito relevante a publicação de um possível catálogo, feito a partir do levantamento que o Dr. Jorge Carnaxide apresentou e que o próprio consentiu fosse utilizado na atividade cultural¹⁴² por nós desenvolvida, de forma a contribuir para a fortuna crítica, mas sobretudo para perpetuação da identidade deste museu.

4.2.2. Estratégias curatoriais

O modo de agir do curandeiro que cura um doente mediante a atuação das mãos, difere daquele do cirurgião que pratica a intervenção. O curandeiro conserva a distância natural existente entre ele e o paciente – melhor dizendo- se ele a diminui um pouco – devido a atuação das mãos-aumenta-a bastante por causa de sua autoridade.¹⁴³

A designação de curador que veio a substituir o antigo “comissário” não aconteceu por ser mais faustoso, mas antes por adequar a definição do cargo às tarefas de que está incumbido. A palavra vem de *curare*, que significa cuidar, zelar, tratar¹⁴⁴.

Mais que um *persona* planificador de exposições é o intermediário multifacetado em bastidor. Aquele que “vê mais além¹⁴⁵” da própria contemplação espacial e que encoraja um discurso plástico de modo a envolver não só o espectador, mas também a dignificar o trabalho em mostra. O curador é uma rede de contactos nas várias áreas do saber, é ele mesmo construtor, recriador e visionário na planificação e leitura do que já existe e do que já foi visto de outras tantas maneiras. É pela sua ousadia interpretativa que se dá continuidade à reinvenção discursiva artística no nosso quotidiano.

É neste sentido que desejamos *curare* este espaço, de modo a dignificar a sua leitura e a animar as nove salas do Museu de Escultura Comparada.

¹⁴² Ver relatório em anexo.

¹⁴³ BENJAMIN, Walter, 2010, p. 26.

¹⁴⁴ Ver Definição: STEIMER, Isadora dos Santos Garrido; CRIPPA, Giulia, in *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, São Paulo, 2017, v. 13, p. 138

¹⁴⁵ Do inglês «overseer», definição disponível em URL: <<http://archives.nd.edu/cgi-bin/lookup.pl?stem=curator&ending>> [Consultado a: 11/09/18; 15h00].

Há que considerar, tudo o que foi mencionado até aqui, sendo o MEC um marco patrimonial imaterial, detentor de um percurso histórico e expositor permanente, há que preservar a sua ambiência¹⁴⁶ mas animá-lo à luz da contemporaneidade.

Anteriormente mencionámos o estado edificado do MEC. Ainda que a sua construção histórica tenha sido apropriada para expor e acondicionar a coleção de gessos, nunca teve as adaptações necessárias para valorizar o percurso expositivo. Hoje, a sua degradação evidencia características desfavoráveis para o seu funcionamento. Para além do reparo das tijoleiras, paredes e humidades, existem duas agravantes à exposição. Primeiramente as condições de iluminação não são as mais apropriadas, pois para cada sala existe um só foco de luz. Em segundo lugar, as suas paredes brancas são fator anulador.

Aqui esta cor não foi selecionada como a das galeria e museus criados no séc. XX, segundo o fenómeno *White Cube*¹⁴⁷, que fez obter uma melhor leitura da obra (não branca) com o espaço. O branco da parede é a nossa primeira impressão ao deambular pelas salas. Somos inevitavelmente absorvidos pela ligeireza branca do gesso e sem mesmo entender os seus contornos, fundimo-nos no próprio ar gélido que paira pelos tetos abobadados. A claridade é ofuscante e incapacita-nos a visualização pormenorizada da coleção.

Desta maneira, propomos ligeiras intervenções curatoriais de modo a contribuir para o bom aproveitamento e otimização das salas do MEC, sem suscetibilizar o património do lugar nem alterar a memória museológica dos anos 60 que representa. Uma vez que o percurso expositivo se encontra imortalizado segundo ordem cronológica, coube-nos a nós tratar dos restantes acabamentos de forma a enquadrar e valorizar a memória e identidade no percurso expositivo. Complementando a luz natural proveniente das janelas, começaríamos por sugerir um sistema de calhas *LED*, sendo estas mais aconselhadas à conservação preventiva das peças¹⁴⁸, e da manipulação flexível que lhes advém. Seguidamente proceder-se-ia ao tratamento dos revestimentos parietais e devida informação gráfica¹⁴⁹.

¹⁴⁶ CALDERONI, Irene - *Creating shows: Some notes on exhibition aesthetics at the end of the sixties*. in *Curating Subjects: Occasional Table*, 2011, pp.63-79: «art historians organised exhibitions in order to share their expertise with the public, to show them what was worth looking at and how to look at it.».

¹⁴⁷ O'DORETHY, Brian - *The White Cube-The Ideology of the Gallery Space*. 1986.

¹⁴⁸ CORREIA, Joana- *Estratégias de Prevenção dos Moldes dos Esbocetos de Lagoa Henriques*, 2014, pp. 52-56.

¹⁴⁹ BENTO, Beatriz- *In Situ: Um projecto de trabalho com a comunidade para a conservação do Património da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*, 2015, pp. 62-65.

*(...) color variety is psychologically most beneficial. Its not just that one color is better than another for a specific purpose, that one may be considered psychologically exciting or another callming, but a variety of visual stimulation and change in atmosphere is required in establishing a sound milieu.*¹⁵⁰



Figura 16- Duas propostas de cor e expositor em acrílico para sala 9 @Pedro Silva

A simples aplicação pontual de cor nas salas faria destacar as obras de gesso permitindo uma melhor valorização de cada peça. À semelhança do projeto *IN SITU*, de Beatriz Bento (2015), propomos duas cores para a sala 9 do MEC, como se fez na FBAUL¹⁵¹.

A adaptação das salas do MEC a uma harmonia visual das tipologias anteriormente referidas permitirá uma fácil leitura do espaço e proporcionará um novo diálogo gráfico de modo a uma nova valorização enquanto património imaterial museológico e histórico.

Propomos também a inserção de expositores verticais em acrílico, que permitiriam não só aplicar as legendas- fichas técnicas mais visíveis e conservadas, como ainda inserir informação mais direcionada à escultura comparada e até imagens. A transparência do acrílico impediria que se tornasse um conjunto ruidoso. Para além da necessidade de uma folha de sala atualizada poder-se-iam criar pequenos textos informativos em vinil ao longo de certas paredes, ou até mesmo dando a sugestão da imagem da origem da peça que permite comparar o próprio lugar original e o estado de degradação, como vemos na imagem a baixo.

¹⁵⁰ MANHKE, Frank *apud* BENTO, Beatriz, 2015, p. 65.

¹⁵¹ *Ibid*, p. 63.



Figura 16-Proposta: Vinil para biombo do púlpito de Santa Cruz de Coimbra, sala5 @Pedro Silva

Tendo ainda em consideração um percurso expositivo inclusivo e didático para com as atividades do serviço educativo de forma a promover e potencializar as obras de gesso, fala-se da criação de atividades tiflológicas. Através da feitura de moldes tácticos, os grupos de invisuais poderiam usufruir da possibilidade de uma leitura manual inédita.

*Being able to touch, play and closely observe these objects engages many of our senses and is shown to remain in all our minds much longer than other methods of learning.*¹⁵²

Ainda que as réplicas de gesso possam ser manuseadas como no projeto: *Uma outra forma de ver: Sentindo!*¹⁵³, com as réplicas do MEC não existe essa possibilidade pois os seus originais estão de tal forma degradados, que as réplicas expostas, são autênticos originais. Assim ter-se-ia de fazer novas réplicas que pudessem ser manuseadas, o que seria duplamente proveitoso: pois serviriam de lição nas moldagens de taceiros para os alunos, e posteriormente para ser manuseados. Posto isto é mais aconselhável fazerem-se somente partes pormenorizadas para serem mais facilmente utilizadas nas atividades.

¹⁵² Ver mais em: The Horniman Museum - The Handling Collection. Disponível em URL: <https://www.horniman.ac.uk/collections/handling-collection> [Consultado a: 27/10/18; 15:25h]

¹⁵³ FRADE, Marta - *Uma outra forma de ver: Sentindo!* In Congresso Matéria-Prima, 2018, pp. 569-579.

Apostando também nas novas tecnologias, o MEC tornar-se-ia num museu para a descoberta da escultura portuguesa, um museu que tem por património uma técnica antepassada, um museu que zela a forma perdida dos originais, um museu que encorpa vários percursos museológicos de norte a sul do país como ainda da história do gosto escultórico português, como é o caso dos retábulos.

Seria vital animá-lo visual e intelectualmente de forma a assegurar a sua missão didático-vocativa através da comparabilidade visual, mas agora com todo o know-how que defendemos até aqui. Desenvolver-se-ia um software para uma aplicação museológica espalhada pelas salas do MEC para integrar em tablets (incorporando-as aos expositores de acrílico ou até mesmo criar mesas táteis) e nos dispositivos móveis pessoais. Através de códigos QR e BEACONS todo o público ficaria com o Museu de Escultura Comparada, o museu que era esquecido agora disponível no bolso dos visitantes que abre roteiros para os mais curiosos.



Figura 17- Proposta: portas de vidro para entrada do MEC.@ Pedro Silva

Como última proposta, enquanto o MEC não estivesse aberto ao público sugeríamos a colocação de portas de vidro de forma a que a existência deste museu se exibisse para o exterior.

Conclusão

Esta dissertação decorre dos trabalhos desenvolvidos no âmbito do Mestrado de Crítica, Curadoria e Teorias da Arte que permitiram a consolidação de matérias relacionadas com a esfera artística, respetivamente a estética, a curadoria, a museologia, a teoria da crítica da arte integrando-as com os temas do património, da conservação e restauro, e da mediação com o público.

O tema centra-se no caso de estudo do Museu de Escultura Comparada de Mafra que permite repensar a finalidade dos acervos de gesso, independentemente de se encontrarem ou não confinados ao espaço de um museu. Esta dissertação procura precisamente valorizar o gesso como veículo artístico, e marca a visão que temos do campo artístico e museológico.

Se em 1966 o Museu de Escultura Comparada tinha as suas portas abertas ao público, esta situação alterou-se de 1974 em diante até ao presente, pelos cortes crescentes que o Palácio Nacional de Mafra tem vindo a sofrer no número dos seus funcionários e vigilantes, o que permite desde então apenas visitas realizadas por marcação prévia. Esta dificuldade, a nosso ver, é também acrescida pelo facto de ainda se considerar que o museu tem falta de obras originais e que seus moldes têm linhas toscas, sendo que são precisamente estas características que tornam este museu especial e com uma identidade própria.

Na prática há quase quarenta anos que o museu se encontra fechado ao público, e portanto esquecido, não tornando efetivo o sonho do seu fundador, o escultor Diogo de Macedo para quem era fundamental salvaguardar a memória de uma técnica e saber, agora quase extintos, como a utilização da técnica dos taceiros: uma verdadeira biblioteca dos gessos (gipsoteca).

De facto as réplicas das peças que estão no Museu de Escultura Comparada são atualmente obras originais, pois muitos dos modelos já não existem, ou estão irrecuperáveis. A intemporalidade encapsulada permite restituir hoje a forma perdida à obra deteriorada pelo tempo, ou nele desaparecida, embora tenhamos consciência de que, como Boris Groys afirma, *A arte tal como funcionou na modernidade e continua a funcionar hoje, não desaparece uma vez cumprida a sua função*¹⁵⁴.

¹⁵⁴ GROYS, Boris *apud* TAVARES, Cristina -*O ensino das humanidades e as artes do que sentimos e o que podemos fazer*. in *Arte e Ensino: propostas de Resistência*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, 2018, p.122.

Este museu tem ainda a particularidade de se assumir como uma cápsula do tempo, já que é um exemplo da museologia da década de sessenta, encontrando-se as salas intactas, embora em condições de deterioração do espaço e das próprias peças, o que inviabiliza de imediato a sua abertura ao público.

Mais uma vez o ensino artístico¹⁵⁵ veio em defesa do respeito pelo património e da sua valorização, sendo nosso dever transmitir às gerações vindouras a importância de valorização de museus, que tal como este, escondem encapsuladas, obras e saberes antigos. Talvez por isso, ao longo desta investigação a palavra preservar adquiriu novos significados, pois além de significar o zelo pela salvaguarda física dos bens materiais (conservação e restauro)¹⁵⁶, também integra a dimensão imaterial, onde a identidade e a memória devem ser estimadas através da relação com a comunidade.

Esta investigação permitiu igualmente atuar, uma vez que com a visita efetuada ao espaço do Museu de Escultura Comparada e a próxima publicação de um artigo com o tema, se procurou fazer chegar a informação a mais público, procurando contribuir para desfazer o mito acerca deste museu.

Na perspetiva de o museu vir a abrir as suas portas, e readquirir todas as suas propriedades, mantendo a essência de um lugar e preservando a sua memória, esta dissertação compreende a possibilidade de um novo curare, apresentado numa proposta de reorganização museológica e curatorial. Esta estratégia, além de outros aspetos, inclui a criação de serviços de comunicação e de educação¹⁵⁷ por forma a que estes trabalhem ativamente em diversas redes, promovam um leque de programação dirigida a diferentes públicos e sobretudo contribuam para a sustentabilidade do Museu de Escultura Comparada. De assinalar também a proposta de animação do percurso expositivo, introduzindo um novo sistema de iluminação, utilizando a cor para a criação de contraste, e outros aspetos, com o intuito de incentivar os visitantes e simultaneamente repor a dignidade expositiva, histórica e pedagógica de que este museu carece há tanto tempo.

¹⁵⁵ CHOAY, Françoise apud CALADO, Margarida- *Educação artística e respeito pelo património histórico*. In IV Congresso Matéria-Prima, 2015, p.293: «que os Estados membros convidem os educadores a instruir a infância e a juventude no respeito aos monumentos, seja qual for a civilização ou época a que os monumentos pertençam, e que esta acção educativa dos Estados se dirija igualmente ao público em geral, no sentido de associa-lo à protecção dos testemunhos de toda a civilização».

¹⁵⁶ FRADE, Marta - *O ensino no património: sensibilizar para preservar, conservar e restaurar*. in Congresso Matéria-Prima, 2015, pp. 101-113.

¹⁵⁷ BARRIGA, Sara; SILVA, Susana Gomes da - *Serviços Educativos na cultura*. 2007.

Índice de ilustrações

Figura 1-Crítica de Joaquim de Vasconcelos a Sousa de Holstein @ Sociedade de Instrução do Porto, 1881, p.253.....	p.18
Figura 2 – “Ecole des Beaux-Arts de Lisbonne-Classe de Sculpture” @ Maria João Vilhena de Carvalho, 2014, p. 503.....	p.19
Figura 3- Exposição de Moldagens de Escultura Medieval Portuguesa (Museu Nacional de Arte Antiga, 1940) @ Col. Estúdio Mário Novais I FCG-Biblioteca de Arte e Arquivos: CFT003.102740	p.26
Figura 4-Exposição de Moldagens de Escultura Medieval Portuguesa (Museu Nacional de Arte Antiga, 1940) @ Col. Estúdio Mário Novais I FCG-Biblioteca de Arte e Arquivos CFT003.102774	p.27
Figura 6- Anunciação, Sé de Évora @ Faculdade de Belas-Artes Universidade Lisboa	p.28
Figura 5- Anunciação, Sé de Évora, Museu de Escultura Comparada- Mafra @ Foto da autora	p.28
Figura 7- Carneiro- restos do espólio do MEC provenientes do Mundo Português (1940) @ Foto da autora.....	p.42
Figura 8- Carneiro, cavalo 2m de altura serrado ao meio @ Foto da autora...	p.42
Figura 9 Tabuleta da porta de entrada do MEC in Jornal de Mafra, 30/03/2018	p.46
Figura 10- Réplicas com o estado de degradação que apresentavam na altura da realização do molde @ Foto da autora	p.48
Figura 11-Exemplo da dinâmica entre os panejamentos contemporâneos e a coleção antiga animando os visitantes no Museo de Calcos y Escultura Comparada, Argentina	p.50
Figura 12- Planta do MEC @ Ana Sofia Lacerda	p.51
Figura 13- artigo no Jornal de Mafra, 9 de Junho 2018.....	p.54
Figura 14- Molde de silicone @Marta Frade in Matéria-Prima 2016, p. 78 ; Figura 15-Aplicação do silicone @Marta Frade in Matéria-Prima 2016, p. 76	p.58

Figura 15- Duas propostas de cor e expositor em acrílico para sala 9 @ Pedro Silva..... p.66

Figura 16-Proposta: Vinil para biombo do púlpito de Santa Cruz de Coimbra, sala5 @ Pedro Silva..... p.67

Figura 17- Proposta: portas de vidro para entrada do MEC @ Pedro Silva.... p.68

Bibliografia:

ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Transição: Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. ISBN 972-37-0704-7.

ALVES, Alice Nogueira; FRADE, Marta - *The tenth «sense» of preventive conservation: The inventory and study of the Faculty of fine Arts of University of Lisbon collections. in Matters- International Conference on the values of tangible heritage Lisbon: IMaTTe, LNEC, 2017. pp.181-190.*

BAIÃO, Joana - *Museus, Arte e Património em Portugal: José de Figueiredo (1871-1937)*, Lisboa: Caleidoscópio, 2015. ISBN 978-9896-5834-46.

BARRIGA, Sara; SILVA, Susana Gomes da - *Serviços Educativos na cultura*. Porto: Setepés, 2007. ISBN: 978-972-99312-3-9.

BENJAMIN, Walter - *A Obra de Arte na época das reproduções técnicas*. 2010, pp.10-34 (9/06/2018) Disponível em URL: https://cei1011.files.wordpress.com/2010/08/benjamin_a-obra-de-arte-na-epoca.pdf.

BENTO, Beatriz - *In Situ: Um projecto de trabalho com a comunidade para a conservação do Património da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*, Dissertação de Mestrado da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. 2015.

BOTELHO, Manuel - *A (Im)permanência do gesto* [Registo de vídeo] Lisboa: Doclisboa'18. (0:58min): color.; son. 2018.

CALADO, Margarida - *Educação artística e respeito pelo património histórico. In IV Congresso Matéria-Prima 2015*. Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

CALADO, Margarida - *O convento de S. Francisco da cidade*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, 2000. ISBN: 0576000149610.

CALDERONI, Irene - *Creating shows: Some notes on exhibition aesthetics at the end of the sixties. In Paul O'Neill- Curating Subjects: Occasional Table*, 2011, ISBN 978-0-949004-16-1, pp.63-79.

Catálogo Guia: *Exposição de Moldagens de Escultura Medieval Portuguesa*. Lisboa: Comemorações dos Centenários, 1940.

CARNAXIDE, Jorge Humberto Santos - *O Museu de Escultura Comparada em Maфра: um Projecto Romântico no Estado Novo*. Dissertação de Mestrado à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010.

CARVALHO, Maria João Vilhena de - *As Esculturas de Ernesto Jardim de Vilhena: A constituição de uma coleção nacional*. Tese de Doutoramento à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova, 2014.

CARVALHO, Maria João de Vilhena de - *Contribuição para a história do Museu de Escultura em Portugal*, in PROJETHA: Projetos do Instituto de História da Arte: Fontes para a História dos Museus de Arte em Portugal, Nº1. 2008, [PTDC/EAT-MUS/101463/2008], pp. 80-100.

CARVALHO, Maria João Vilhena de - *Escultura: Normas de inventário: Artes plásticas e Artes decorativas*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004.

CARVALHO, Armindo Ayres de - *A Galeria de Pintura da Ajuda e as Galerias do séc. XIX*. In Revista da Academia Nacional de Belas-Artes, 3ª série, nº3. Lisboa, 1989. pp. 5-49.

CARVALHO, Armindo Ayres de - *O Museu de Escultura Comparada e Diogo de Macedo (1889-1959) -No centenário do seu nascimento*, in Revista da Academia Nacional de Belas-Artes, 1989. 3ª Série, nºs 11 a 13, Lisboa, novembro 1995. pp. 125-129.

CARVALHO, Armindo Ayres de - *Reynaldo dos Santos (1880-1970): Três décadas na Presidência da Academia Nacional de Belas Artes*. In Revista da Academia Nacional de Belas-Artes, nº19, 3ª série. Lisboa, 1980. pp. 5-27.

Comissão Executiva Das Comemorações Do V Centenário Da Morte Do Infante D. Henrique - *Exposição Henriquina*. Lisboa : C.E.C.V.C.M.I.D.H., 1960, PTULFL: ULFL205003.

CORMIER, Brendan- *Copy Culture: Reproductions at the V&A and the ReACH Declaration*. in International Symposium: *Learning from Objects*. Copenhaga, 2018. Disponível em URL: <https://learningfromobjects.kunstakademiet.dk/essays/copy-culture/>.

CORREIA, Joana - *Estratégias de Prevenção dos Moldes dos Esbocetos de Lagoa Henriques*. Dissertação de Mestrado da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. 2014.

CORREIA, Vergílio - *Arte e Arqueologia: estudos, impressões, críticas e comentários*. Lisboa: Tip. do Anuário Comercial, 1920. BA- FCG: BB 17708.

COUTO, João - *Justificação do Arranjo de um Museu – A transformação do Museu Nacional de Arte Antiga.1883-1948 (65 anos) in Conferência lida no MNAA a 11 Dez* Lisboa: Boletim do Museu de Arte Antiga, 1948. BA-FCG: MLG 11.

COUTO, João - *Artes Plásticas: Um curso sobre museologia, in Ocidente: revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, Nº321, Janeiro, 1965. BA FCG: MLG 69.

DAMÁSIO, António - *O sentimento de si: O corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência*. Lisboa: Publicações Europa-América, 2000. ISBN: 978-97-2104-7570.

DIAS, Andreia - *Guardiões de memória: fábrica de projetos. In Congresso de Matéria-Prima*. 2018, Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. pp. 160-170.

DIAS, Fernando Paulo Rosa - *Tempos da investigação em arte: caminhar no método entre a dúvida, a crítica e a ironia in* QUARESMA, José - *Investigação em artes: ironia, crítica e assimilação dos métodos*. 2015, Lisboa: Centro de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p. 44-59. ISBN 978-989-9370-21-2.

Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - *Museu de Escultura Comparada: Gipsoteca de Mafra*. Lisboa: Ministério das obras públicas, 1963. FBAUL: AG\5\960.

DUVE, Thierry De - *Au Nom De L'Art: Pour un archeologie de la modernité*, 1989. Paris: Les Éditions de Minuit. ISBN 2-7073-1281-9.

FALCÃO, Maria Isabel Noronha- *Diogo de Macedo: O Escultor*. Dissertação de Mestrado à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. 1996.

FERNANDES, Carla Varela-Vida, *Fama e Morte- Reflexões sobre a coleção gótica*. In *Construindo Memória [As coleções do Museu do Carmo]*. 2005. pp.300-345.

FERREIRA, Emília – *Antecedentes de um Museu: Lisboa em Festa- A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola 1882*. Lisboa: Caleidoscópio, 2017, ISBN 978-98965-848-94.

FERREIRA, Inês- *Criatividade nos Museus: Espaços entre e elementos de mediação*. Lisboa: Caleidoscópio, 2016. ISBN 978-98965-839-10.

FRADE, Marta - *A importância do ensino dos moldes na Reabilitação: Conservação e Restauro de Estuques Decorativos em gesso, técnicas tradicionais e modernas*. In *Congresso de Matéria-Prima*. 2016, Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

FRADE, Marta - *O ensino no património: sensibilizar para preservar, conservar e restaurar*. In *Congresso de Matéria-Prima*. 2015, Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, pp. 101-113.

FRADE, Marta - *O Regresso da Coleção de Gessos à Reserva Técnica de Escultura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*. In *ARTIS: III Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016.

FRADE, Marta - *Uma outra forma de ver: Sentindo!* In *Congresso de Matéria-Prima*. 2018, Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. pp. 569-579.

FREITAS, Duarte Manuel- Museu Machado de Castro: Memorial de um Complexo Arquitectónico Enquanto Espaço Museológico (1911-1965), Ed. Caleidoscópio, Lisboa, 2016, ISBN: 9789896584221.

GODINHO, Paula - *Usos da memória e praticas do património*. Lisboa: Colibri, 2012 ISBN: 9789896892401.

HENRIQUES, Francisco- Portais para o espaço do divino: geometria e narrativa no retábulo escultórico do renascimento, Tese de douturamento à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa 2015.

HERRAMAN, Yani - *Como Gerir um Museu: Manual Prático*. 2004, França: ICOM. ISBN 92-9012-157-2.

HODGE, Susie - *Why your five-year-old could have not done that: Modern Art explained*, 2012. Londres: Thames & Hudson. ISBN 978-3791347356.

HOLSTEIN, Marquês de Sousa - *Observações sobre o actual estado das artes em Portugal: A organização dos museus*. 1875, Lisboa: Imprensa Nacional. BNP: ba-1982-2-v.

Instituto dos Museus e da Conservação - Kit de Recolha de Património Imaterial, Lisboa: Matriz PCI, 2011. Disponível em URL: http://www.matrizpci.dgpc.pt/matrizpci.web/Download/Kit/KIT%20Recolha%20Patrim%C3%B3nio%20imaterial_Integral.pdf.

JIMÉNEZ-BLANCO, Maria Dolores - *Una História del Museo en Nueve conceptos*. Espanha: Cátedra, 2014. ISBN 978-84376-332-13.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara - *The museum as catalyst* in ICOM-Museums 2000: Confirmation or Challenge. Sweden, 2000.

KRUGER, Barbara - *Remote Control: Power, Cultures, and the World of Appearances*. Cambridge [Massachusetts]: The MIT Press, 1993. ISBN 0-262-11177-2.

Lei Quadro dos Museus Portugueses. (19\03\2018, às 9h16) Disponível em URL: <http://www.arte-coa.pt/Ficheiros/Bibliografia/1912/1912.pt.pdf>.

LIPOVETSKY, Gilles - *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. 1988, Lisboa: Relógio d'Água. TULFL: ULFL189900 .

LIPOVETSKY, Gilles - *O Império do Efêmero: a moda e o seu destino nas sociedades modernas*. 1989, Lisboa: Publicações Dom Quixote. ISBN:972-20-0695-9.

MACEDO, Diogo de - *A arte do estuque*. in *Ocidente: revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro- Notas de Arte*, Lisboa, Junho de 1942. BA- FCG: DM 289/45.

MACEDO, Diogo de - *14, Cité Falguière: Memórias dos tempos de Paris*. Lisboa: Seara Nova, 1930. BA FCG: LT 5775.

MACEDO, Diogo de - *Iconografia Tumular Portuguesa: Subsídios para a formação de um Museu de Arte Comparada*. Lisboa: Olísipo, 1934. BA- FCG: IC 70.

MACEDO, Manuel de - *O Museu Nacional de Bellas-Artes: Apontamentos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1892. BA-FCG: MS 31.

MASCARENHAS, Alexandre - *Antônio Francisco Lisboa: Moldagens de gesso como instrumento de preservação da sua obra e o processo construtivo nas oficinas de escultura em Portugal a partir do século XVIII*. Brasil: Fino Traço, 2014. ISBN 978-85-8054-231-8.

MELO, Alexandre - *Arte (O sistema da arte contemporânea)*, Lisboa: Quimera, 2012. ISBN 978-98-98618-054.

MENDONÇA, Ricardo Jorge dos Reis - *A Recepção de Escultura Clássica na Academia de Belas-Artes de Lisboa*, Tese de Doutoramento à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2014.

MEYER, Alison C. – *Museum Galleries So Incredible, It's Hard to Believe They're Gone*. In *Hyperallergic*, 2013. Disponível em

URL: <https://hyperallergic.com/75846/museum-galleries-so-incredible-its-hard-to-believe-theyre-gone/>.

MORRIS, William - *Artes Menores e outros ensaios*. 2003, Lisboa: Antígona ISBN 972-608-166-1.

NORBERG-SCHULZ, Christan - *Genius Loci: Paesaggio, Ambiente, Architettura*. Milano: Ristampa, Electa, 1986. ISBN 88-435-1961-1.

O'DORETHY, Brian - *The White Cube-The Ideology of the Gallery Space*. 1986, San Francisco: The Lapis Press. ISBN 0-932499-14-7.

PAMUK, Orhan - *O Museu da Inocência*. Lisboa: Editorial Presença, 2010. ISBN 978-97223-435-58.

PEREIRA, Nuno Teotónio- Plano estratégico de Recuperação e Revitalização do Palácio Nacional de Mafra, Mafra, 1994-1997, Disponível em URL: <http://www-ext.lnec.pt/LNEC/DED/NA/arq/ntp/prjobr/img/mafra.jpg>

PIMENTEL, Cristina - *O Sistema Museológico Português (1883 – 1991) : Em Direcção a Um Novo Modelo Teórico para o seu Estudo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2005. ISBN 972-31-1100-4.

QUEIROZ, Eça de - *Os Maias*. 2008, Lisboa: Livros do Brasil. ISBN 978-972-38-0603-8.

SARAMAGO, José - *Memorial do Convento*. Lisboa; Caminho, 2005. ISBN 972-21-0026-2.

SOARES, Catarina Sousa Couto - *A Casa S. João Novo e o Museu de Etnografia e a História da Província do Douro-Litoral (1710-2016): estudo histórico- integrado, problemas, reflexões para a salvaguarda*. Dissertação de Mestrado da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2016.

SONTAG, Susan- *Contra a Interpretação*. 2004, Lisboa: Gótica ISBN:9789727921027 .

STEINBERG, Marleen; M.D; SCHNALL, Maxine- *The stranger in the mirror: Dissociation, the hidden epidemic*. New York: Harper Collins, 2003. ISBN 978-0-06-095487-1.

TAMEN, Pedro - *Mário Novais: Exposição do Mundo Português 1940*. Lisboa: Arquivo Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. ISBN 972-678-027-6.

TAVARES, Cristina Azevedo - *O ensino das humanidades e as artes: do que sentimos e o que podemos fazer*. In Queiroz, João Paulo & Oliveira, Ronaldo (Org.) *Arte e Ensino: propostas de Resistência*. 2018, Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). ISBN 978-989-8771-99-5.

TEIXEIRA, Luís Manuel - *Dicionário ilustrado de Belas-Artes*, Lisboa: Editorial Presença, 1895. FCG- Biblioteca de Arte: DA 133.

VASCONCELOS, Joaquim de – *Projecto de um Museu de Gessos para a Academia Real de Bellas-Artes de Lisboa*. In *Revista Sociedade de Instrução do Porto*. Porto: Typographia Occidental, Agosto-Outubro de 1881, V.1. nº8-10 Disponível em URL: <https://archive.org/details/revistadasocied02portgoog>.

XAVIER, Hugo - *A Galeria Nacional de Pintura da ANBA Lisboa: da formação do acervo à criação do MNBAA 1834-1884* in GUEDES, Natália Correia - *Belas-Artes da Academia: Uma colecção desconhecida. Academia Nacional de Belas Artes 1836-2016*. - Lisboa, 2016. FBAUL: AG 5/1135. pp. 27-36.

